STÄTTEN DER KULTUR

UMBRISCHE STÄDTE

ORVIETO, NARNI UND SPOLETO

VON O. v. GERSTFELD

STÄTTEN DER KULTUR

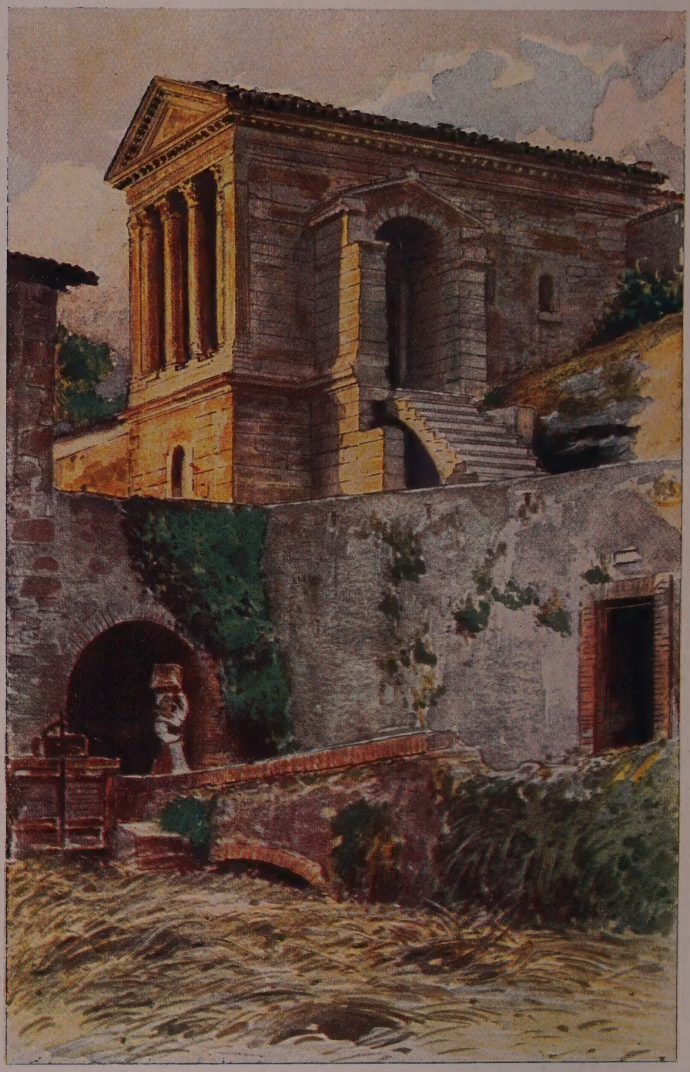
Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter

STÄDTE-MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

Dr. GEORG BIERMANN

Band 17



Der Clitumnus-Tempel bei Trevi

Nach einem Aquarell von Adolf Hiremy

UMBRISCHE STÄDTE

ORVIETO, NARNI UND SPOLETO

VON

O. v. GERSTFELDT

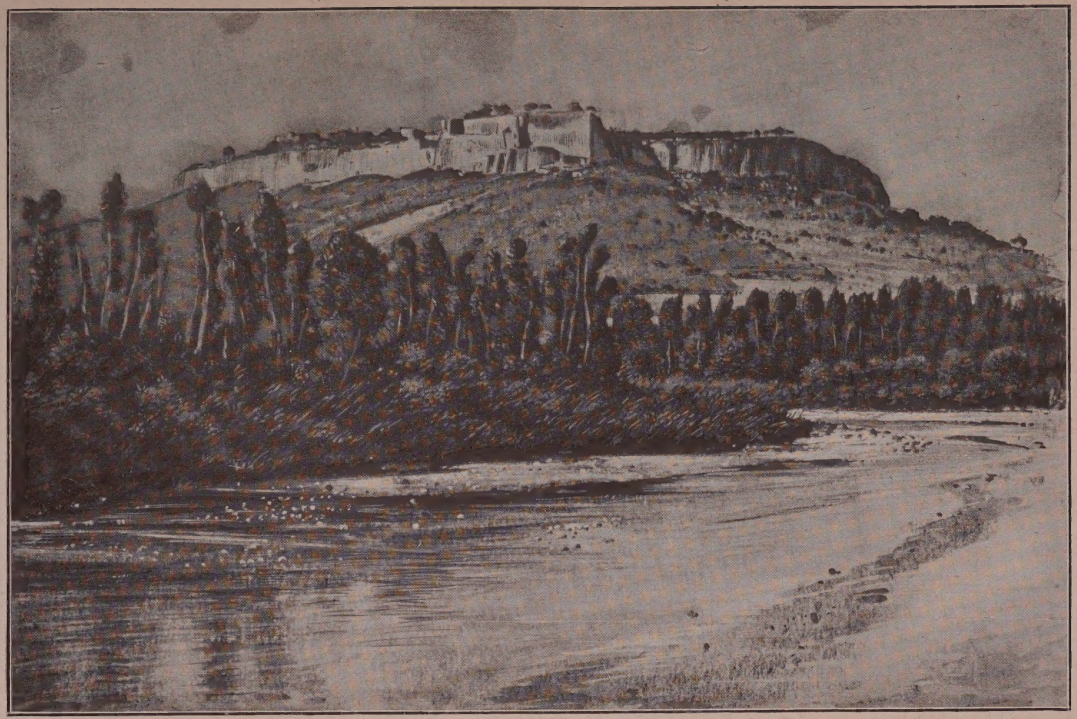
VERLAG
KLINKHARDT & BIERMANN
LEIPZIG

Buchschmuck und Zeichnungen dieses Bandes von Adolf Hiremy in Rom. Den Druck und die Herstellung der Klischees besorgte die Offizin Julius Klinkhardt in Leipzig.

Dem teuren Andenken
meiner Mutter

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Das umbrische Land . .	1
Orvieto	13
Dom	31
Wunder von Bolsena .	32
Baugeschichte	34
Fassade	37
Inneres	43
Cappella del Corporale .	47
Cappella Nuova	49
S. Domenico	56
Etruskische Gräber . . .	15
Geschichte von Orvieto .	18
S. Giovenale	55
Opera del Duomo	53
Palazzo del Capitano di popolo	57
Pozzo S. Patrizio	29
Rocca	59
S. Severo e Minervio . .	59
Narni	61
Sant' Agostino	73
Augustusbrücke	64
Dom	69
Grabmal Cesi	70
Grabmal Gormaz . . .	71
Oratorium des heil. Juvenal	71
Kapelle des heil. Antonius Abbas	72
Feronia-Brunnen	67
Krönung Mariä von Ghirlandajo im Municipio .	74
S. Maria Impensole . . .	72
Rocca	68
Spoleto	80
Sant-'Ansano	96
Clitumnustempel bei Spoleto	118
Dom	89
Fresken von Filippo Lippi	92
Grabmal von Filippo Lippi	94
Kapelle Eroli	95
S. Giacomo bei Spoleto .	117
S. Giovanni e Paolo . . .	96
Geschichte von Spoleto .	85
Madonna von Spagna in der Pinakothek	108
Monte Luco	112
S. Pietro	98
Ponte alle Torri	111
Rocca	104
S. Salvatore	97
Anmerkungen	122
Bibliographie	125



Blick auf Orvieto vom Ufer des Paglia

Abb. 1

I. DAS UMBRISCHE LAND.

Nicht nur weil Umbrien der geographische Mittelpunkt der Halbinsel ist, sondern auch weil sich die Seele des Volkes hier in ihren reinsten Gestaltungen offenbart, möchte man mit den alten Schriftstellern Umbrien „il cuore d' Italia", das Herz Italiens, nennen. Während die heiterste Anmut Toskanas blühende Gefilde verklärt und Rom die Ewigkeit des Schicksals selbst in ehrwürdiger Größe darstellt, kann für Umbrien nur der sanfte blaue Horizont mystischer Träumerei als Folie gelten. Es scheint fast wie ein Naturgesetz, daß hier ein Franz von Assisi geboren wurde, lebte, lehrte und starb; daß hier der wunderliche Heilige Jacopone da Todi zwischen derbem Scherz und schmerzlichem Ernst seine Lauden sang; daß von hier Scharen von Büßern auszogen, einen Kreuzzug gegen die Sünde zu führen, und daß dieser Boden den Sieg des Christentums über das heidnische Rom mit Legionen von Märtyrern besiegeln half. Die Inbrunst so zahlloser Glaubenshelden und Blutzeugen scheint dieses Land der Anmut mit einem Glorienschein umwoben zu haben, der im Glanz traumhaft schöner Sonnenuntergänge sein sichtbares Sinnbild erhält. Natur, Volksseele und Kunst verbinden sich hier zu einem Dreiklang vollendeter Harmonie, der wie ein weicher Des-dur-Akkord ergreift. Wer ihn nicht vernimmt, wer Umbrien bloß für ein schönes, grünes, fruchtbar-heiteres Land erklärt, dem muß das Gehör für die leisen Obertöne in der großen Musik des Weltalls fehlen.

Was wir uns unter Umbrien zu denken haben, ist das lange, breite Tal, das im Norden Perugia überragt, im Süden Spoleto abschließt. Daran reihen sich im Nord-

westen die Seitentäler, die bei Foligno das Gebirge durchbrechen und jenseits des Subasio parallel dem Haupttal in gleicher Richtung gegen Toskana münden, und im Süden der weite Talboden, der sich von Terni bis Narni als fruchtbare Ebene ausdehnt; ferner die hügelige Gegend, in deren Mittelpunkt Todi liegt, und die zahlreichen Bergketten, die im Osten der ganzen Länge nach das umbrische Gebiet begrenzen. Als letzter Vorposten am südlichsten Ende thront Orvietos stolze Felsenburg. Es ist ein Bergland, rauh im Norden, wo das graue Gubbio aufragt, unwirtlich, wo bei Norcia sich die Felsen türmen, einsam und groß, wo die Gipfel der Sibilla, fast immer schneegekrönt, emporstarren. So ist es das Haupttal, das vor allem den Zauber Umbriens erschließt. Wer Kunst genießen will, der greife zum Wanderstabe und mache sich fröhlich auf den Weg; denn wohin er geht, talauf und talab, durch Städte und Dörfer, auf die Höhen oder durch die grünen Gelände der Niederung, — allüberall wird er ernten und sammeln können, daß seine Scheunen voll werden. Und auch die Natur wird ihn liebreich aufnehmen, ihm bald mit mildem Ernst begegnen, bald sein Auge mit dem Glanz ihrer beseligenden Schönheit erfreuen.

Das umbrische Hochtal, das von zwei langen Zügen des Apennins begleitet wird und dessen Abhänge zu beiden Seiten ufergleich aufsteigen, erweckt die Vorstellung des umfangreichen Sees, der sich in praehistorischen Zeiten als weite Wasserfläche hier ausgedehnt hat. Noch in den Zeiten des Properz waren zwischen Assisi und Bettona und bei Foligno zwei Seen übriggeblieben, von denen der eine durch den Gotenkönig Theodorich ausgetrocknet wurde. Wie herrlich wäre es, wenn noch jetzt die vielen Ortschaften, Dörfer und Städte von ihren Höhen herabblickten auf die wogende Flut! Statt dessen schweift der Blick über ein fruchtbares, üppiges Gelände, auf dem Ceres selbst segenspendend zu wandeln scheint. Wenn wir mit Strabo die Natur im Zusammenhange mit den Menschen als gutes und schlechtes, friedliches und friedeloses Land bezeichnen wollten, Umbrien müßten wir als das friedlichste von allen preisen!

Auch heute noch ist die Bevölkerung dieses Bodens sehr verschiedenartig, so daß man die Typen früherer Stämme deutlich unterscheiden zu können glaubt. Schon die Römer hielten sie für uralte Völkerschaften, die Plinius sogar als die Ureinwohner Italiens bezeichnet. Herodot, bei dem die Umbrer zuerst genannt sind, hält sie für einen autochthonen Stamm von Italien, dem ein großer Teil der Halbinsel gehörte. Dionysios von Halikarnass erwähnt, daß ihre Ansiedlungen sich im Norden bis zur Mündung des Pò erstreckten. Von Meer zu Meer gehörte ihnen das Land. Sie waren allgemein als rauhe Gebirgsvölker mit kriegerischen Sitten gefürchtet, die mit ihren Nachbarn in steter Fehde lagen. Man hat schon oft die Frage ihres keltischen Ursprungs aufgeworfen, doch liegt es näher anzunehmen, daß sie sich — vielleicht durch ein „ver sacrum" — von den Pelasgern abgezweigt haben, jenem aus Griechenland eingewanderten Volke, das Italien so früh besiedelte und deren „zyklopische Mauern" wie Gigantenschöpfungen erscheinen. Nicht umsonst hat Homer die Pelasger als das „göttliche Volk" bezeichnet. Wie Felsengebilde erscheinen diese ohne Zement errichteten Mauern, die jeder Zerstörung trotzend, selbst die Bauten der Römer vielfach überdauert haben und uns in Umbrien nicht selten begegnen.

Mommsen sagt, es sei melancholisch von den Umbrern zu reden, „da ihr Andenken zu uns dringe wie der Klang der Glocken einer im Meer versunkenen Stadt". Sie haben der Nachwelt keine Denkmäler ihrer Baukunst hinterlassen, und es ist schwerer, ihre Fährte durch den Urwald der Geschichte zu verfolgen, als selbst die der Etrusker, obgleich ihre Sprache durch einige Inschriften und vor allem durch die berühmten engubinischen Tafeln bezeugt wird. Diese — 1444 in der Nähe von Gubbio aufgefunden — enthalten Gebetsformeln und rituale Vorschriften und beweisen die Feindseligkeit, die zwischen Umbrern und Etruskern bestand, da der Fluch der Götter auf letztere herabbeschworen wird. Die Rivialität der beiden Völker muß früh entbrannt sein. Der Tiber trennte ihre Gebiete, und über ihn hin kämpften sie angreifend und abwehrend miteinander. Der Sieg ward endlich den

Etruskern zuteil; sie verdrängten die Umbrer aus ihren Städten bis nach dem Norden hin, doch vernichteten sie die zurückgebliebenen Einwohner nicht, vermischten sich vielmehr mit ihnen, so daß Sitten und Religion und selbst die Sprachen sich bald verquickten. Schlimmer dagegen erging es den Umbrern im Süden, wo von den Bergen von Rieti und Terni das löwenmutige Volk der Sabiner in die Täler herabstieg und sie gänzlich aufrieb. Aus diesen kernigen Bergbewohnern, die wegen ihrer strengen Manneszucht, ihrer Frömmigkeit und Tapferkeit berühmt waren, gingen später die rauhen Samniten hervor, die ein halbes Jahrhundert lang Rom in Atem hielten, ehe es gelang, sie zu unterjochen.

Das zivilisierteste Volk Mittelitaliens waren zweifelsohne die Etrusker, die in Umbrien einige ihrer mächtigsten Städte gründeten. Das Grabmal der Volumnier bei Perugia ist ein einzigartiges Beispiel ihrer monumentalen Grabstätten, und die Nekropolen von Orvieto beweisen nicht minder ihren hochentwickelten Totenkult. Ihr Ursprung gehört zu den dunklen Rätseln der Vergangenheit. Schon auf frühen ägyptischen Denkmälern sind sie erwähnt, und bei Herodot, Thucydides und andern Griechen finden sich Nachrichten über ihre Raubzüge und ihre Ansiedlungen. Herodot, dem Horaz, Strabo und Plinius folgen, läßt die Etrusker aus Lydien stammen, während die moderne Forschung sie zu den Nachkommen bald der Phönizier, bald der Ägypter oder der Kelten zählt. Livius behauptete, sie seien aus den rhätischen Alpen herabgestiegen, und auch zu dieser Ansicht hat man sich neuerdings vielfach bekannt. Trotzdem die etruskische Sprache bis heute unerforscht geblieben ist und die vielen erhaltenen Inschriften noch der Deutung harren, wissen wir, daß sie hart und rauh klang und den feinfühligen Römern mit ihren vielen Aspiraten als völlig barbarisch erschien. In der Aussprache der Toskaner hören wir noch die letzte Klangfarbe des Etruskischen verhallen. Die Religion war düster und voll Aberglauben. Dämonen walteten über Tod und Leben und mußten durch menschliche Opfer versöhnt werden. Manche der etruskischen Gottheiten gingen später in den

römischen Kultus über, ebenso wie die Auspizien der Auguren. Diese Priester, die in der Beobachtung der Himmelserscheinungen, des Fluges und des Geschreis der Vögel den Willen der Götter zu erforschen suchten, standen später in Rom in hohem Ansehen. Den Etruskern eigen war das Deuten der Blitze, die ihnen für Offenbarungen der Götter galten.

Auch über die Kunstfertigkeit dieses hochentwickelten Volkes müssen wir staunen. Sie verstanden es, den Marmor zu meißeln, Gemmen zu schneiden, Bronze zu gießen; ihre Tempelbauten waren mit zierlichen Terrakottafriesen geschmückt; ihre Malereien überraschen durch Feinheit, ihre Statuen durch Lebendigkeit; Dichter, Sänger und Schauspieler wurden hochgefeiert für ihre Leistungen. Nicht wenige Errungenschaften unseres modernen Lebens waren schon dem Etrusker vertraut, und die hohe Kultur dieser in dunkler Vergangenheit längst erloschenen Geschlechter könnte uns sogar bisweilen beschämen.

Es war ein wilder Völkerkrieg, der gegen Rom entbrannte, als die tapferen Legionen auszogen, Mittelitalien zu erobern. Umbriens blühende Gefilde färbten sich rot von Menschenblut. Etrusker, Umbrer, Samniten rangen einzeln und verbündet gegen die Übermacht, die sie zu knechten kam, in verzweifeltem, zuletzt hoffnungslosem Kampf. Die endgültige Niederwerfung der verbündeten Stämme gehört zu den großartigsten Schilderungen des Livius. Der Held dieser Kriege war Fabius Maximus Rullianus, der die Etrusker am Vadimonischen See (310 v. Chr.), die Umbrer bei Mevania (308) und die Samniten bei Sentinum (295) schlug und im Jahre 290 v. Chr. den letzten Widerstand endgültig brach. — Mit der römischen Herrschaft begann eine neue Ära für Umbrien; die strenge Manneszucht wich der feineren Gesittung, und dem wachsenden Wohlstande folgten bald Verweichlichung und Schlaffheit. Trotzdem lobt noch Tacitus die Tüchtigkeit der umbrischen und etruskischen Soldaten, aus denen sich die Kohorten der Prätorianer fast ausschließlich zusammensetzten. Während der Republik und des Kaiserreichs blühte die Provinz mehr und mehr empor, nachdem die von Gajus Flaminius erbaute

flaminische Straße, die Rom mit dem Adriatischen Meere verband, Umbrien einem lebhaften Verkehr erschlossen hatte. Überall erstanden herrliche Bauten: Amphitheater und Thermen, Tempel, Villen und Paläste, ein Stadion in Otricoli, der Minervatempel in Assisi, ein Theater in Gubbio, der Bogen des Germanicus und Drusus in Spoleto, Stadttore, Kanäle, Brücken und Basiliken. — Bedeutende Männer gingen aus Umbrien hervor, und der Glanz ihres Namens warf sein Licht auch auf die Heimat zurück. So wurden Plautus und Properz hier geboren; der Redner Publius Cominius und der Dichter Cajus Melissus waren Spoletaner; aus Rieti stammten Varro, der große Gelehrte, und die beiden Kaiser Titus und Domitian; Kaiser Nerva entstammte dem Felsenstädtchen Narni. Alle diese Männer haben in Rom den reichen Nährboden gefunden, auf dem sich ihre Persönlichkeiten entwickeln und ausleben konnten.

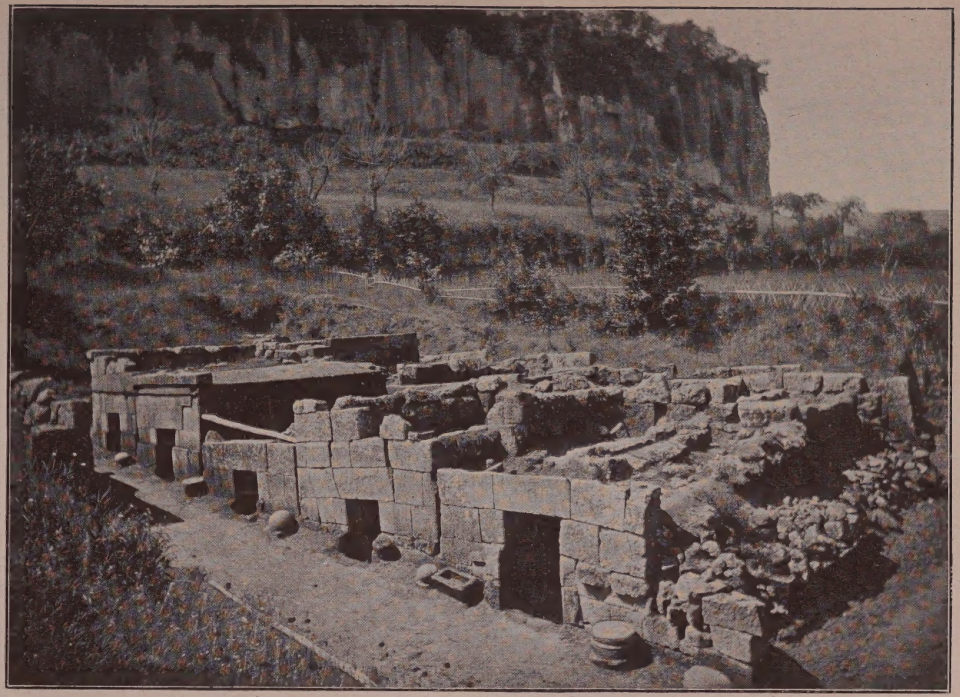
Mit der christlichen Zeitrechnung gestalten sich Umbriens Geschicke zu tragischer Größe. Wie dem ganzen Italien, ward auch ihm ein Kainszeichen auf die Stirn gebrannt, dessen Fluch das Verderben an diese lachenden Fluren fesselte. Wie ein beutegieriger Raubvogel schwebte der Tod über dem friedlichen Gelände und stieß die scharfen Krallen in seine Opfer, sie zu zerfleischen. Zuerst waren es die Märtyrer, die den Weg des Leidens psalmensingend dahinschritten und in allen umbrischen Städten ihr Leben ließen für ihren Glauben. Dann folgten im Laufe der Jahrhunderte die Überfälle plündernder Barbarenhorden. Hunnen und Goten, Vandalen, Ungarn und Langobarden zogen sengend und mordend immer wieder romwärts, und wo sie vorüber gekommen waren, da rauchten die Trümmer der zerstörten Heimstätten. Mit dem neuen Jahrtausend, als die wilden Eindringlinge seltener wurden, entbrannte die nicht minder blutige innere Zwietracht. Bruder gegen Bruder, Vater gegen Sohn, das ist die Losung in den erbitterten Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen. Wir sind gewohnt, das Mittelalter für eine Zeit tiefster Finsternis zu halten; aber dieses Dunkel wird nur zu grell von dem unheimlichen Wiederschein zündender Brandfackeln und ge-

zückter Waffen erleuchtet, und wenn wir uns in das düstere Labyrinth seiner Geschichte wagen, so ist es ein langer Weg, der zurückgelegt werden muß, ehe in dieses Dunkel die ersten Strahlen friedlicher Gesittung fallen. Keiner war vor seinem Liebsten und Nächsten sicher; jeder konnte zum Spion und Verräter werden, wo es galt, sich zum Papst oder Kaiser zu bekennen. Selbst bis in die kleinsten Gepflogenheiten des Lebens setzt sich der Zwiespalt fort. So tragen die Ghibellinen die Feder am Hute links, die Guelfen rechts; erstere schwören, indem sie den Zeigefinger erheben, letztere den Daumen; jene stecken weiße, diese rote Rosen als Abzeichen an; der Adler ist das Wappentier der einen, der Löwe der andern; die Zahl Zwei wird der Zahl Drei entgegengestellt und sogar die Häuser werden mit zwei oder drei Fenstern gebaut. Auch die Zinnen der Mauerkronen an Türmen, Burgen und Häusern werden oft verschieden gestaltet, die guelfischen viereckig, die der Ghibellinen wie Schwalbenschwänze geteilt.

Der Streit und Hader, der solcher Feindschaft entsprang, mußte andrerseits eine Reaktion zum Guten hervorrufen. Und so sehen wir das ergreifende Schauspiel einzelner Männer, die todesmutig als Friedensapostel von Ort zu Ort ziehen und mit flammender Begeisterung die Versöhnung predigen. Wir brauchen nur an die leuchtende Gestalt des heiligen Bernardin von Siena zu erinnern, der das Monogramm Christi wie ein Friedensschild über der hadernden Menge emporhob. Schon im Jahre 1280 hatte ein Fra Bartolommeo aus Vicenza einen Orden gegründet, um die Herzen zu Buße und Reue zu bekehren. In Parma war es ein Schneider, namens Giacomo Barisello, der eine weltliche Vereinigung ins Leben rief, die, ein Kreuz auf dem Banner, von Haus zu Haus zog, Liebe verkündend und so segensreich wirkend, daß ihr bald staatliche Ämter und Rechte übertragen wurden. Doch am erfolgreichsten war der berühmte Redner Fra Giovanni da Schio, dem es gelang, zahlreiche miteinander im Kriege liegende Städte auszusöhnen. Oft waren es große Brüderschaften, die umherpilgerten, im Büßergewande, fromme Lieder singend und die Strafe Gottes allem Laster an-

drohten. Ein seltsames Ereignis dieser Art, dessen Schauplatz Umbrien war, stempelte das Jahr 1260 im Volksbewußtsein zu einem Anno Santo. Zwei Jahre früher war ein betagter Einsiedler, Ranieri Fasani, in Perugia aufgetaucht und hatte mit ungestümen Reden das Volk in einen Taumel der Reue und Zerknirschung versetzt. Trotzdem er die härtesten Kasteiungen verlangte, fand er begeisterte Anhänger und gründete die Fraternität der Flagellanten. Unter seiner Leitung zogen nun Scharen dieser Büßer umher, nackt oder im härenen Gewande, mit wilder Raserei sich blutig geißelnd und das Miserere mit schluchzender Stimme singend. Auch des Nachts sah man beim Fackelschein den gespenstischen Zug vorüberwallen und hörte das Weinen und Stöhnen der Geißelbrüder. Wie ein Strohfeuer im Winde loderte ein Delirium der Selbstvernichtung im Volke auf, und bald wuchsen die Reihen der büßenden Fanatiker um Tausende und Zehntausende an, die weit über Umbriens Grenzen hinaus bis in die Lombardei und nach Rom, ja selbst über die Alpen nach Frankreich, Deutschland und Polen zogen. Der Papst verhielt sich ablehnend; die Fürsten witterten eine Gefahr in der Ekstase dieser erregten Massen. Mailand, Florenz, Ferrara verschlossen ihre Tore und bedrohten sogar die Pilger mit dem Tode, während andere Städte sich untereinander versöhnten. Allmählich ebbte die Begeisterung ab, und erneute Kriege verwischten alle Spuren wie die salzige Meereswoge, die über den Ufersand hinwegspült. Aber in Umbrien zitterte die religiöse Erregung noch lange fort, und obgleich sie keinen Einfluß mehr über die Ereignisse ausüben konnte, fand sie einen neuen Ausfluß in der Volksdichtung.

Die liturgischen Gesänge in der Vulgärsprache, im Gegensatz zu den lateinischen Hymnen der Kirche, wurden zuerst während des Gottesdienstes dialogartig vom Volk gesungen und Lauden genannt. Später in populärer Form in Italien sehr verbreitet und vor allem in Florenz gepflegt, sind sie doch umbrischen Ursprungs und erweckten frühzeitig auf diesen grünen Fluren eine naive Poesie, die in den Dichtungen des heiligen Franz ihren innigsten Ausdruck, in Jacopone da Todi ihren natura-



Etruskische Gräber bei Orvieto

Abb. 2

listischsten Vertreter fand. Außerdem gaben diese Lauden auch die erste Anregung zu geistlichen Schauspielen, so daß wir die Wiege des Dramas in seinen Anfängen ebenfalls im umbrischen Lande zu suchen haben. Licht und Schatten liegen dicht beieinander, Hand in Hand wandelt der Engel des Gesanges mit dem Würgengel des Todes durch das umbrische Tal, und während die Laudensänger es mit frommen Liedern erfüllen, ersteht hier eine Reihe gewalttätiger Männer, deren Handwerk das Morden ist. Welche Rolle in Italiens Geschichte die Condottieri gespielt haben, ist zur Genüge bekannt. Wilde Kriegsherren waren sie, jedem zu dienen bereit, der sie am besten bezahlte, mit ihren brutalen Söldnertruppen überallhin Verwüstung und Elend tragend, wo ihr Weg sie hinführte. Gerade Umbrien, das stille Land religiös-mystischer Empfindungspoesie, wurde die Heimat vieler solcher Anführer, und zu ihnen zählen manche der berüchtigsten. So waren Biordo Michelotti, Niccolò Piccinini, sein Sohn Francesco und sein Enkel Jacopo aus Perugia gebürtig, Braccio Fortebracci aus Montone, der große Gattamelata aus Narni, Ugolino Trinci aus Foligno, Bartolommeo d'Alviano aus der Gegend von Todi. Dieser stand als Generalissimus der Venezianer in hohem Ansehen und erhielt in der Lagunenstadt ein ehrenvolles Denkmal.

Neuerdings ist der germanische Einfluß auf Italien im Mittelalter vielfach erörtert und mit großem Nachdruck betont worden. Dabei haben sich manche Forscher in patriotischem Eifer zu den verwegensten Hypothesen bekannt. Ein abschließendes Urteil in dieser Frage zu fällen, ist heute noch unmöglich. Jedenfalls sollte nicht vergessen werden, wie immun gegen fremde Einflüsse die lateinischen Rassen im allgemeinen sind, gerade im Gegensatz zu den germanischen, die mühelos und unbewußt assimilieren. Theodor Vischers Wort, ein Tropfen Blut sei von den Germanen in Italien zurückgeblieben, kommt wohl der Wahrheit am nächsten.

Die schwärmerische Frömmigkeit, die in der Volkspoesie zittert und sie mit träumerischer Inbrunst erfüllt, ist auch das charakteristische Merkmal der umbrischen

Malerei. Allen Künstlern dieser Schule ist der Zug einer weichen Empfindsamkeit eigen, der bei manchen mit männlichem Ernst gepaart eine kraftvolle Individualität bildet, wie bei Fiorenzo di Lorenzo oder Piero della Francesca. Bei Perugino kann nur während seiner Glanzzeit, ehe er dem Manierismus schablonenhafter Mache verfällt, von einer schöpferischen Gestaltung die Rede sein. Bei den frühen Meistern kommt durch die naive Hülflosigkeit in der Bewältigung des Stoffes ein unbewußt sprödes Moment hinzu, wodurch die ewig lächelnde Lieblichkeit, die so leicht ermüdet, gedämpft wird und inniger wirkt; man denke nur an Gentile da Fabriano, Ottaviano Nelli aus Gubbio, oder an Bonfiglis rührende Bilder. Pinturicchio ist der kühle epische Erzähler unter diesen Lyrikern, und einer von ihnen allen schlägt den Ton schmerzlicher, oft dramatischer Melancholie an, der charaktervolle Niccolò Alunno aus Foligno, dessen herber Naturalismus in diesem Milieu fast wie eine Dissonanz berührt. Die späteren Umbrer verflachen mehr und mehr und arten schließlich in so schaler Sentimentalität aus, daß ihre Bilder uns nichts mehr sagen können. Raphael endlich, der Größte, der Herrlichste dieser Schule, erhebt sich weit über sie alle empor, ein leuchtender Stern am hohen Firmament der Kunst.

Mit der Entwicklung der Malerei hielt auch der Aufschwung der Kleinkunst Schritt. Durch ganz Italien weht der Geist der Renaissance gleich einem warmen, befruchtenden Frühlingsodem und weckt alle schlummernden Keime zu ungeahnter Blüte. Wir stehen auch in Umbrien vor jener erstaunlichen Vollendung des instinktiven Geschmacks, jener Kunstfertigkeit der schaffenden Hand, die mit individuellem Talent gepaart, dieser Zeit eigentümlich sind und mit Recht als eine Neugeburt in der Kulturgeschichte der Menschheit bezeichnet werden. — So können sich z. B. die umbrischen Majoliken durchaus neben den berühmten Erzeugnissen von Urbino, Faenza, Pesaro behaupten. Schon Mastro Giorgios Name, der das finstere Gubbio wie mit Goldreflexen umspielt, genügt, um die Sammler zu begeistern. Aber auch der unscheinbare Ort Deruta, unweit Bevagna am linken

Tiberufer gelegen, war durch seine blühende Majolika-Industrie in ganz Italien bekannt, und auch hier wurde die geheimnisvolle Kunst des Goldlüstrierens früh geübt. Von besonderer Schönheit sind die Fliesen dieser Fabrik, wie sie z. B. die Baglioni-Kapelle im Dom von Spello aufweist. — In der mühevollen Kunst der Holzintarsia und Schnitzerei, die wir vor allem im Chorgestühl der Kirchen in staunenswerten Schöpfungen bewundern, blieben die Umbrer nicht zurück. Die Familie der Maffei in Gubbio ist hier in erster Linie zu nennen. Foligno dagegen rühmte sich hervorragender Goldschmiede, deren sich selbst die Päpste wiederholt bei größeren Aufträgen bedienten. Endlich sei noch die frühe Entwicklung der Typographie in Umbrien erwähnt, die von deutschen Buchdruckern eingeführt, in Foligno, Trevi und Perugia sich bald zu schöner Blüte entfaltete. Die Urausgabe von Dantes Göttlicher Komödie wurde 1472 in Foligno gedruckt.

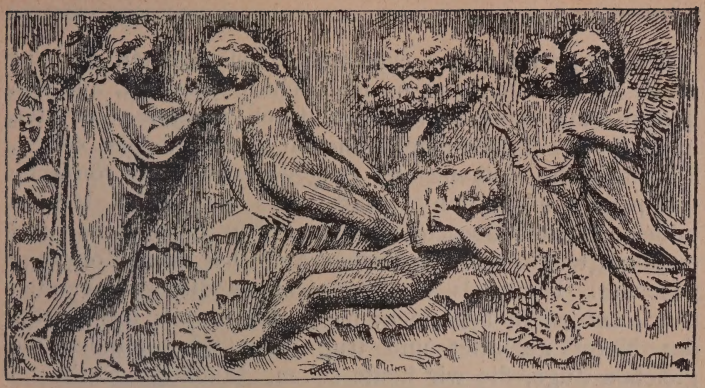
In rascher Übersicht haben wir die hohe Kultur des umbrischen Landes durch mehrere Jahrhunderte verfolgt, wenngleich nur flüchtige Streiflichter darauf fallen konnten. Die Geschichte von Mittelalter und Renaissance dagegen läßt sich in so knapper Kürze nicht schildern, da sie sich in zahllose Episoden auflöst. Denn von jeder Stadt läßt sich behaupten, daß sie ihre eigenen Geschicke gehabt und sich in besonderer Weise entwickelt hat. Eine jede regt also zur Einzelbetrachtung an. So ist Perugias Name unlöslich mit dem gewalttätigen Geschlecht der Baglioni verknüpft, wie Gubbio mit den Gabrielli und Città die Castello mit den Vitelli. In Foligno gestaltete sich der Hof der kunstliebenden Trinci zu einer besonderen Stätte der Kultur und zwar um ein Jahrhundert früher als die berühmten Fürstenhöfe der Renaissance. In Spoleto, Narni und Orvieto dagegen herrschte das demokratische Regiment der Comune und bedingte in der Bevölkerung früh den Hang zur Unabhängigkeit. Trotzdem beugten sie sich später als echte Guelfenstädte nicht ungern dem Joch der päpstlichen Gewalt und gingen in den Besitz des Kirchenstaates über. Wir werden diese Städte als Individualitäten kennen

lernen, jede mit ihrem charakteristischen Gepräge und ihrer eigenen Vergangenheit.

Umbrien aber, das Vielgestaltige, auf dessen heiteren, sonnenvergoldeten Gefilden den Menschen so viel Fluch und Unheil ward, dieses Land der durch Tränen lächelnden Anmut begrüßen wir mit dem Wort des englischen Dichters: „Wo Leid gewesen ist, da ist geweihte Erde!"

Ansicht von Orvieto nach einem alten Stich

Abb. 3



II. ORVIETO.

I.

Die malerische Schönheit der umbrischen Felsenstädte hat von jeher das höchste Entzücken nordischer Wanderer erregt, und aus ihren Schilderungen klingen uns Töne echter Begeisterung entgegen. Nur zwei Städte Umbriens liegen in der Ebene: Città di Castello im nördlichsten Zipfel der Provinz und das fast moderne Foligno, das allein den Anspruch auf eine regere Industrie und bescheidenen Reichtum erheben kann. Alle andern Städte und Ortschaften klimmen an Hügeln oder Berglehnen empor; blicken wie Perugia von stolzer Höhe herab; krönen steil emporragende Kegel wie Trevi oder schmale Steinklippen wie Narni, oder türmen sich Schwalbennestern gleich übereinander wie das dräuende Gubbio. Alle waren sie einst auf sich selbst für Schutz und Verteidigung angewiesen in den endlosen Kämpfen unruhiger und feindlicher Kriegszeiten. Von ihnen besitzt keine Stadt eine merkwürdigere Lage als Orvieto, das von seinen senkrechten Tufffelsen herab nach Nord und Süd, nach Osten und Westen frei das Tal beherrscht, gleichsam von einer unsichtbaren Hand emporgehoben wie ein Spielzeug oder wie eines jener kleinen, vielgetürmten Städtchen, die auf Quattrocentobildern von ihrem Schutzheiligen der Madonna dargeboten werden, ihren Segen zu erflehen.

Allerdings ist dieser eigenartige Felsengürtel, der auf seiner Höhe eine weite ovale Fläche einschließt, aus den Tiefen umliegenden Geländes durch tobende Gewalten und eruptive Kräfte emporgehoben worden in den Zeiten, als zahlreiche Vulkane hier tätig waren, als die römische Campagna noch den Grund eines wogenden Meeres bildete, und der Soracte aus blauer Flut als einsame Insel emporragte. Kein menschliches Auge hat diese Vorgänge geschaut. Denn als die Ureinwohner dieser Gegenden sich anzusiedeln begannen, hatte sich bereits das Antlitz der Natur geglättet und trug mehr oder minder die gleichen Züge, die wir heute sehen. Mächtige Erdbeben erschütterten zuweilen damals wie bis in unsere Tage die Oberfläche. Tertullian erwähnt eine solche Katastrophe, bei der die Stadt der Volsinier zerstört wurde. Zugrunde ging aber doch nur, was der Mensch geschaffen hatte; die Grundfesten blieben unverändert. Der See von Bolsena füllte bereits den größten der Krater aus, der einst verheerende Lavaströme ausgespieen hatte, und auch die seltsame Felsenburg von Orvieto hob sich schon in kühnen Umrissen vom blauen Himmel ab, in ihren Tiefen aus Basaltlava und Bimstein gebildet, bekleidet mit vulkanischem Tuff, überdeckt mit Puzzolan-Erde und jenen Lapillen, die hier wie sonst das Feuer und den Geschmack des darauf wachsenden Weines bedingen.

Als das Volk der Etrusker mit den hellen Köpfen und den schmalen Stirnen zum erstenmal durch diese Täler zog, einen Wohnort suchend und des Wanderns müde, wie mußte es staunen, als es jene hohe Bastei erblickte, die vor ihm aufstieg, festgefügt und bereit, jeden schützend zu bergen, der sie bewohnen sollte. Vielleicht mögen die Eindringlinge Dankesopfer der Gottheit dargebracht haben, die ihnen zum Geschenk ein solches Obdach zu bieten schien; vielleicht mußten sie auch erst im Kampfe früheren Bewohnern die Heimstätte entreißen, ehe sie wohlgeborgen auf dieser Warte ein gesichertes Dasein zu führen vermochten. Es wird meist angenommen, daß hier Volsinii, eine der zwölf großen Etruskerstädte, erstand, die von früheren Forschern nach Bolsena verlegt worden war. Dieses mächtige Volsinii wird von Livius, Plinius und

Valerius Maximus als stark, reich und wohlgeordnet gepriesen. In einer gedankenreichen Studie sucht neuerdings ein italienischer Gelehrter den Beweis zu erbringen, daß Volsinii doch mit dem jetzigen Bolsena zu identifizieren sei, die Tufffelsen von Orvieto dagegen ein nationales Heiligtum der Etrusker, das Fanum Voltumnae, trugen, das man bisher in Viterbo gesucht hat[1]). Somit hätte in Orvieto der Tempel der etruskischen Gottheit Voltumna gestanden, hier wären die großen Jahrmärkte abgehalten worden, zu denen die zwölf Volksstämme sich zu versammeln pflegten, hier mit feierlichen Zeremonien Priester und Häuptlinge gewählt, Krieg und Frieden beschlossen worden. Ob sich die Archäologen zu den erbrachten Beweisen bekennen werden, steht dahin. Jedenfalls reicht Orvietos Vergangenheit bis in die Glanzzeit etruskischer Herrschaft in Italien zurück.

Nur ein Eingang führte damals und später ins Innere der Stadt, wohlbewacht und leicht zu verteidigen, da er zwischen engen Felsen wie durch einen Spalt gehauen war. Von allen andern Seiten fielen die Klippen dunklen Gesteins jäh zur Tiefe und bildeten unbezwinglichere Mauern, als Menschenhand sie jemals zu errichten imstande gewesen wäre. So konnte dieses tapfere Völklein auch Rom trotzen, und selbst als es 362 v. Chr. zeitweise der Übermacht erlag, rang es sich noch einmal von dem unterdrückenden Feinde los und kämpfte mit hartnäckigem Heldenmut um seine Freiheit. Als die römischen Legionen es endlich überwältigt hatten, sank das tapfere, kulturreiche Volk in Vergessenheit, und erst der neueren Zeit haben wertvolle Funde offenbart, zu welcher Entwicklung schon damals Kunst und Gewerbe gelangt waren. Nur die rätselhaften Schriftzeichen hüten noch vor dem Forscher das Geheimnis ihres großen Schweigens.

Den gewaltigen Felsenwänden, die der Schutz der Lebenden waren, wurden auch die Toten anvertraut. Ihre Gräber sehen wir mit einer Liebe und Sorgfalt bereitet, wie es nur solche tun, die an ein Dasein nach dem Tode glauben. Durchwandern wir heute diese Nekropolen, wo die festgefügten Quadern die Jahrtausende trotzig überdauern, wo die warmgetönten Tuffsteine genau die gleiche

Farbe behalten haben wie die Klippen, die über ihnen emporragen, das moderne Orvieto tragend mit seinem christlichen Wunderdom statt der Tempel etruskischer Gottheiten, — dann fühlen wir uns menschlich jenen frühen Geschlechtern verbunden, die hier weinend ihre Lieben dem Tode anheimgeben mußten, nicht anders wie wir!

Diese Gräberstätten von Orvieto zählen zu den wertvollsten und ausgedehntesten, die man kennt, und haben reiche Schätze an kunstvollen Geräten, an herrlichen Bronzen und reichem Goldschmuck, an Gemmen, Glas und Vasen geliefert, die teilweise in der Opera del Duomo und dem Museo Faina Aufstellung gefunden haben, hauptsächlich aber nach Rom, Florenz und ins Ausland gewandert sind. Viele uneröffnete Gräber harren noch der Erforschung, und manches Kleinod mag hier im Schoße der Erde ruhen, wo jetzt das üppige Gras unter silbergrauen Oliven im Winde weht und roter Mohn die Purpurpracht seiner Blüten schaukelt. Die Gräber sind meist durch zwei vertikale Steinplatten verschlossen; das Innere ist ziemlich hoch und ganz ausgemauert. Die Leichen wurden auf Steinbänken bestattet oder man bewahrte die Asche in Urnen auf; meist befinden sich daneben wie in den Gräbern des vorromulischen Sepulcretum auf dem Forum Romanum Speisereste in tönernen Behältern, sowie Amphoren und Schalen für die Getränke. In der Nekropole von Settecamini, drei Kilometer von Orvieto, wurden 1863 eigentümliche Fresken aufgedeckt, Darstellungen verschiedener mit dem Totenkult verbundener Zeremonien; auch fand man hier eine wohlerhaltene Kriegerrüstung, die einen wertvollen Besitz des Ägyptischen Museums in Florenz bildet. In den Gräbern von Cannicella endlich wurden Reste eines mit Terrakottareliefs geschmückten Tempels und eine schöne Venusstatuette ausgegraben.

In Orvieto selbst sucht man vergebens nach Spuren etruskischer Vergangenheit. Nur unterirdisch kann man noch Reste von Straßenpflaster entdecken, und steigt man tiefer hinab, so findet man in die Felsen gehauene Gänge und Höhlen, die später in den unruhigen Zeiten mittelalterlicher Wirren manchem Flüchtling Schutz ge-

Dom von Orvieto

Abb. 4

boten haben mögen. Aber auch die Römer haben keine Denkmäler hinterlassen; die Spur der Sieger wie der Besiegten hat die Zeit mit der selben Gleichgültigkeit ausgelöscht.

Wie viel ist nicht über den Ursprung Orvietos gedichtet worden! Welch tolle Hirngespinste spuken in den Köpfen der alten Chronisten, wenn sie gewichtig die Geschichte ihrer Vaterstadt „dalla creazione del mondo fino ai nostri tempi" (von der Schöpfung der Welt bis auf unsere Tage) schildern! Was sollen wir zu Alfonso Ceccarelli sagen, der noch 1580 folgendes erzählt: „Nach der großen Sintflut begab sich Noah, genannt Janus, nach Italien, und als er an seinem Hügel Janiculus angelangt war, wo heute die ewige Stadt Rom ist, brachte er auf dem vatikanischen Hügel ein Opfer dar. Dieser Janus und seine Nachkommen, Janigenen, oder Gallier, oder Cimbern, oder Umbrier genannt, weil sie von den Wassern gerettet worden waren, erbauten in der Provinz, die man Hetruria nennt, vier große und königliche Städte . . . . die vierte ist Herbano, oder Arbano, was in der aramäischen Sprache die vierte königliche Stadt bedeutet, — und das ist Orvieto." So wurde noch vor 300 Jahren Geschichte geschrieben!

Aber auch der Name Orvietos ist durch viele Deutungen erklärt worden; von ihnen bleibt wohl nur die eine bestehen, daß die Urbs vetus — die Altstadt — so bezeichnet wurde im Gegensatz zu der neugegründeten Römerkolonie von Bolsena. Einzelne poetische Legenden umweben diese ehrwürdige, felsenumgürtete Urbs vetus und verherrlichen den standhaften Mut ihrer Bewohner. So soll ein König aus altem Geschlecht Orvieto neun Jahre lang vergeblich belagert haben, bis er zuletzt auf eine List verfiel: er stellte sich tot und ließ seine Ritter um die Gnade flehen, seinen Leichnam im Innern der heiligen Mauern bestatten zu dürfen. Als dies gewährt worden war, setzte sich unter düstern Totenklagen der feierliche Zug in Bewegung; doch kaum waren die Trauernden eingedrungen in das willig geöffnete Tor, da rissen sie den Sarg auf, der mit Waffen gefüllt war, überfielen die arglosen Feinde und bemächtigten sich der überlisteten Stadt.

Wer dächte nicht bei dieser mittelalterlichen Sage an Trojas Fall? Oft genug hat Orvieto in Wirklichkeit schwere Belagerungen, Kriegsnot und bitteres Elend erfahren müssen. Die sichere Lage der Stadt machte die Bewohner tollkühn; um so schwerer mußten sie büßen, wenn sie dennoch der Übermacht erlagen. Nacheinander zogen hier Alarich und Odoaker, Theodorich und Vitiges ein, und im Jahre 538 kam mit starker Heeresmacht Belisar, die Goten zu vertreiben und die Rechte von Byzanz geltend zu machen. Erst durch Hungersnot gelang es ihm nach langer Belagerung die wehrhafte Stadt einzunehmen. Nicht minder hartnäckig und ebenso vergeblich war der Widerstand, den die Orvietaner Agilulf und seinen langobardischen Scharen entgegensetzten. Im Jahre 605, wie Paulus Diaconus berichtet, wahrscheinlich aber schon etwas früher, zogen die Langobarden ein, die bereits seit einigen Jahrzehnten das nahe Herzogtum Spoleto gegründet hatten.

Als durch die Schenkungen der fränkischen Könige Pippins, Karls des Großen und Ludwigs des Frommen (754, 774 und 817) der Kirchenstaat ins Leben gerufen und erweitert wurde, gehörte Orvieto nicht zu den dem Papste überwiesenen Städten, da es noch zum langobardischen Tuscien gezählt wurde; erst nach 1115 kann es mit Bestimmtheit als dem päpstlichen Stuhle gehörend angesehen werden.

II.

Mit dem zweiten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung beginnt in Italien eine neue Ära, in der sich das Ringen nach Freiheit in neuen Regierungsformen äußert und jede Stadt, zu einem Mikrokosmos geworden, eine eigene individuelle Daseinsberechtigung erhält. Zugleich beginnen die inneren Zwiste und jene folgenschweren Kämpfe der Parteien, die dem ganzen Mittelalter ihren blutigen Stempel aufdrücken. In keiner Stadt haben sich die Dramen wilder Bürgerkriege grausamer abgespielt als gerade in Orvieto. Ihnen gilt Dantes qualentrungener Ausruf:

„Vieni a veder la gente quanto s'ama!"

(Fegefeuer VI, 115.)

Den feindlichen Geschlechtern der Montecchi und Capuletti in Verona hat der Dichter die Monaldeschi und Filippeschi von Orvieto als Träger unversöhnlichen Hasses und langvererbter Zwietracht (Fegefeuer VI, 106) an die Seite gestellt; doch kein Shakespeare umwob Orvietos starre Felsenfeste mit dem romantischen Zauber einer Liebestragödie.

Als selbständig regierte Republik hören wir von Orvieto zuerst im Jahre 1137, und zwanzig Jahre später erkannte Papst Hadrian IV, der sich 1156 hier aufhielt, schon alle Rechte der Comune an. Ein mächtiges Aufblühen folgte. Städte wurden erobert, die Grenzen des Gebiets erweitert, während gleichzeitig Zünfte und Gewerbe sich zu organisieren begannen. Die Regierungsgewalt lag zuerst in den Händen mehrerer Consoli; von 1171 an wird ein Rektor — wahrscheinlich der älteste der Konsuln — erwähnt. Zu ihm gesellte sich später der Podestà und ein Rat von hundert „boni homines", aus Edelleuten und Volk zusammengesetzt, der bei allen wichtigen Beschlüssen befragt werden mußte. Die Verwaltung der öffentlichen Gelder lag in den Händen eines „camarlingo", ein Richter verhängte Urteile und Strafen, die jedoch Podestà und Konsuln bestätigen mußten. Alle diese Ämter sind fortwährenden Änderungen unterworfen: 1215 treten vier Volksrektoren an die Stelle der Konsuln; 1266 regieren gleichzeitig ein Prior, acht Rektoren und 24 Konsuln der Zünfte; 1292 sind sie auf sieben reduziert und tragen den Titel der „Herren Präsidenten der Comune". Seit 1250 war außerdem der Capitano di popolo eingesetzt worden, ein Anwalt des Volkes, dessen Interessen er zu vertreten hatte, dem aber auch die richterliche Gewalt und weitgehende politische Machtbefugnis eingeräumt war. Ohne ihn konnte kein Beschluß gefaßt, kein Rat einberufen werden. Florenz hatte zuerst dieses Amt geschaffen, und Orvieto folgte noch im selben Jahre seinem Beispiel, das in andern Städten erst später Nachahmung fand. Wie groß die Verantwortung und der Einfluß eines solchen Mannes war, ersieht man daraus, daß er sogar Gesetze erließ und Steuern auferlegte. Aber auch seine Herrschaft dauerte kaum ein Jahrhundert, und 1344 sind

wiederum acht Prioren am Ruder, deren ältester als Prior der Prioren bezeichnet wird; daneben stehen vier Gonfalonieri den Stadtteilen vor, und jede der zahlreichen Zünfte hat ihren eigenen Vertreter[2]).

Dieser kurze Überblick erhellt zur Genüge, wie schwankend das Verwaltungssystem der Städte war. Fast jede Änderung war ein Experiment und bedeutete erbitterte Kämpfe, Tumulte, Blutvergießen; denn der geringste Anlaß genügte, die Leidenschaft der leicht erregbaren Massen in hellen Flammen zu entfachen wie Spreu und Stroh. Religiöser Zwiespalt nährte ebenfalls den Hader der Parteien. Aus Norditalien verbreitete sich Anfang des 12. Jahrhunderts die Sekte der Patariner und machte Orvieto zu ihrem besonderen Stützpunkt. Ihren Namen hatte sie von einem armseligen Stadtviertel Mailands erhalten, der Pataria, wo unter dem niedrigsten Volk, unter Lumpensammlern und Bettlern zuerst diese Irrlehren gepredigt wurden, die sich eng den Satzungen der Katharer und Manichäer anschlossen und dem Protest des niederen Klerus gegen die Laster der höheren Geistlichkeit entsprangen. Die höchst merkwürdige Entstehung und Entwicklung dieser mittelalterlichen Sekten, aus denen Männer wie Arnold von Brescia hervorgingen, sind ein bedeutsames Kapitel kultureller Kirchengeschichte, das wir an dieser Stelle jedoch nur streifen können[3]).

Um 1190 hatten diese Ketzer bereits einen gewaltigen Anhang in Orvieto gewonnen, als der Bischof Riccardo mit Feuer und Schwert sie zu verfolgen begann und die Inquisition mit allen ihren Schrecken einsetzte. Doch es währte nicht lange, da trat der große Redner Pietro Lombardo in Orvieto auf und riß die Herzen durch seine flammenden Predigten zu solcher Exaltation hin, daß wenig daran fehlte, daß die Patariner das Rathaus gestürmt und die Behörden verjagt hätten. Es folgten unbeschreibliche Wirren, die Innocenz III. durch drakonische Gesetze und Exkommunikation zu bändigen versuchte. Der Unwille des Papstes erfüllte alle mit Furcht, und es wurde beschlossen, als Versöhnungsversuch einen Mann aus Rom zu berufen und zum Podestà zu wählen. Der Papst entsandte als seinen Legaten einen jungen Edel-

Propheten von Fra Angelico an der Decke der Cappella Nuova □ Abb. 5

verheert haben und mehr als einmal die blühende Stadt in einen rauchenden Trümmerhaufen verwandelten.

Mit dem Zwist der beiden großen Parteien der Guelfen und Ghibellinen, jene zum Papst, diese zum Kaiser sich bekennend, jene für Kirche und Glauben kämpfend, diese die patarinischen Irrlehren vertretend, spaltet sich Orvieto in zwei feindliche Lager, und die Dramen des Bruderhasses spielen sich auf der beschränkten, felsenumgürteten Bühne noch blutiger ab, als selbst im übrigen Italien, das um dieselbe Zeit unter den gleichen Konflikten leidet. Die beiden mächtigsten Familien der Stadt, die Monaldeschi und die Filippeschi, stellen sich an die Spitze der feindlichen Faktionen, und zu den Motiven politischen und religiösen Haders gesellen sich fortan persönlicher Haß und gemeine Rachsucht. Welches Schauspiel entfesselter Leidenschaften! In der Tat: „A strange, eventful history, full of sound and fury!"

Nach Parenzis Tode wurden die Ghibellinen siebenmal mit der Inquisition verfolgt, mit Steuern belegt und exkommuniziert. Nichtsdestoweniger vermochten sie sich zu halten, bohrten Gänge in die Felsen und hielten hier mit auswärtigen Verbündeten geheime Zusammenkünfte. 1248 überfielen sie das große Dominikanerkloster, schlugen den Prior — der zugleich Großinquisitor war — blutig und mißhandelten die Mönche. Der Papst donnerte und verhängte neue Strafen; sie beugten sich und scheinbar reuig ließen sie sich als arme Sünder nackt bis aufs Hemd, einen Strick um den Hals, wehklagend, um Gnade flehend, verhöhnt und verspottet, durch die Straßen schleifen. Ihren Anführern wurden Häuser und Türme zerstört und deren Steine durfte keiner fortschaffen, damit die Trümmer ein Denkmal ihrer Infamie blieben. Vorher schon waren sowohl Filippeschi wie Monaldeschi, 200 an der Zahl, in die Verbannung geschickt worden. Diese kämpften aber im Orvietaner Gebiet miteinander fort, brannten die Ortschaften nieder und verwüsteten die Gegend weit und breit. Der lodernde Haß der Parteien äußerte sich nun in immer häufiger werdenden Tumulten. 1258 war der Capitano di popolo von den Filippeschi erschlagen worden; die nächsten Opfer sind Guiscardo da Pietrasanta, ein

Neffe Urban IV., und Bartolommeo Alberici, worauf die Häuser der Filippeschi dem Erdboden gleich gemacht und sie selbst verjagt werden. 1286 stürmen sie die Stadt, ziehen mordend ein, werfen Männer, Frauen und Kinder von den Felsen in die Tiefe; nachts schlagen die Flammen der Brände empor, in denen 500 Häuser eingeäschert werden. Doch die Monaldeschi erhalten Hülfe von auswärts, jagen die Feinde aus den Mauern und lassen von deren Häusern wiederum keinen Stein auf dem andern. Aber noch sind die Kräfte des tötlichen Hasses nicht erschöpft.

Im Jahre 1313 hofften die Ghibellinen auf die Hülfe Heinrich VII. von Luxemburg, der Italien durchzog, um in Rom zum Kaiser gekrönt zu werden; eine Verschwörung, um ihm Orvieto zu übergeben, war angezettelt; täglich wurden fremde Truppen eingelassen. Inzwischen befestigten sich die Monaldeschi in ihren Wehrtürmen; eiserne Ketten verschlossen die Straßen; Türen und Fenster waren allenthalben verriegelt; nur die Hufe der Pferde und Waffengeklirr unterbrachen die Stille der menschenleeren Plätze und Gassen. Am 16. August begannen die Kämpfe von Turm zu Turm und blutige Straßengefechte. Am folgenden Tage stürmen die Filippeschi den Palazzo des Capitano di popolo und verjagen diesen nach kurzem Widerstand, die Monaldeschi dagegen ergreifen den Podestà und halten ihn verborgen. Der eingeschüchterte Bischof sucht vergebens mit den Ghibellinen Frieden zu schließen, die, durch Verbündete aus ganz Umbrien unterstützt, ihres Sieges gewiß sind. Verzweifungsvoll wehren sich die Guelfen, bald jedoch aus ihrem Stadtviertel verdrängt, stürzen sie in wilder Flucht aus den Toren den Berg hinab. Doch plötzlich glauben sie, eine himmlische Stimme zu vernehmen, die zur Umkehr mahnt; und kaum haben sie sich geschart, um dem Befehl zu folgen, als sie ein Heer von 1200 peruginer Soldaten erblicken, die ihnen zu Hülfe eilen. Nun dringen sie von neuem in die Stadt ein und überwältigen die Feinde, deren Anführer im Handgemenge fallen. Das Blut — so hören wir — floß wie eine purpurrote Flut in Strömen durch die Straßen und über die Felsenklippen

hinunter, so daß Schauder und Entsetzen den Landmann ergriffen, als er den grausigen Anblick gewahrte.

Dieser Schreckenstag des 20. August 1313, der Orvieto für immer mit dem Stigma des Verfalls brandmarkte, bedeutete für die Ghibellinen die endgültige Niederlage. Drei Jahrzehnte später versuchten die Filippeschi noch einmal sich zu behaupten, doch ohne Erfolg. Die Guelfen führten fortan ein strenges Regiment und hielten den niedergeworfenen Feind dauernd geknebelt. Grausame Ungerechtigkeit kennzeichnet die Gesetze, die sie in dem Staatswesen einführten, das sich eine freie Republik nannte. Der Ghibelline durfte nunmehr weder besitzen noch erben, weder erwerben noch verkaufen; seine Häuser wurden niedergerissen und seine Habe veräußert; was er noch gerettet hatte, wurde durch härteste Steuern ihm entzogen. Nur zu gewissen Stunden durfte der Verfehmte sich auf der Straße zeigen, und wehe ihm, wenn er sie nicht pünktlich einhielt. Läutete die Sturmglocke, so eilten die Guelfen bis an die Zähne bewaffnet auf den Marktplatz, sich um das Banner der Comune zu scharen; der Ghibelline aber durfte beileibe nicht sein Haus verlassen, ja selbst die Tür nicht öffnen und durch kein Fenster spähen. Jede Übertretung solcher Vorschriften wurde durch härteste Strafen geahndet.

Erst nach Jahrzehnten brachen für den Adel wieder glücklichere Verhältnisse an; aber nie verband er sich zu einer Einheit mit dem Volke.

Den Ereignissen des Jahres 1313 folgte großes Elend. Hungersnot und Pest wüteten unter der Bevölkerung; die Armut war so groß, daß Dächer und Balken der Häuser als Brennholz benutzt wurden. Aber noch immer sollte es zu keinem Frieden kommen; denn kaum hatten die Monaldeschi die verhaßte Partei besiegt, als sie unter sich zerfielen und sich in vier feindliche Lager teilten. Nach den von ihnen gewählten Wappentieren nannten sie sich Monaldeschi della Cervara, del Cane, della Vipera und dell' Aquila. Es hieß, der Hund wolle den Hirsch zu Tode hetzen, die Viper Hund und Hirsch mit ihrem Gift töten, und nur der Adler begnüge sich damit, hoch emporschwebend dem Kampfe der andern zuzusehen. In die

Porträt von Signorelli und Fra Angelico in der Cappella Nuova □

Abb. 6

blutigen Wirren dieser Familienzwiste griff ein Mann mit starker Hand ein, Ermanno Monaldeschi della Cervara, der große Reichtümer besaß und auch durch seine Gattin Lucrezia Caetani, eine Nichte Bonifaz VIII., Einfluß besaß. Er hatte sich früh in den Kriegen Orvietos mit Viterbo und andern Nachbarstädten ausgezeichnet, 1313 den Sieg der Guelfen mit erfochten; 1316 wurde er zum Capitano di popolo gewählt. Doch erst 1334, nachdem er alle andern Monaldeschi besiegt hatte, wagte er, die Gewalt an sich zu reißen. Auch jetzt war er klug genug, sich nicht zum Beherrscher von Orvieto aufzuwerfen, vielmehr hielt er die demokratische Regierung aufrecht. In Wahrheit lag die Macht in seinen Händen allein. Er führte ein weises Regiment, nahm sich der verwahrlosten Stadt an, setzte die Straßen instand, erbaute Türme und befestigte die Tore. Sein finanzielles Genie kam der erschöpften Staatskasse zugute und seine Humanität den unglücklichen Bürgern. Hätte er länger gelebt, er wäre ein Wohltäter seiner Heimat geworden. Aber schon nach drei Jahren raffte ihn ein plötzlicher Tod hinweg und unter seinen Söhnen entbrannte sofort der alte Streit um die Herrschaft. Es ist unmöglich, die Episoden dieser endlosen Konflikte zu verfolgen, in denen die Monaldeschi unter dem Spottnamen der Beffati und Malcorini sich gegenseitig zu vernichten strebten. So wurde denn der spanische Kardinal Egidius Albornoz als ein Retter begrüßt und der Befreier der Stadt genannt, als er 1354 nach kurzer Belagerung von Orvieto Besitz ergriff und den Legaten Giovanni di Vico verjagte. Der Podestà und der Capitano di popolo wurden ebenfalls unverzüglich abgesetzt und einem päpstlichen Generalvikar alle Rechte übergeben. Wie in andern umbrischen Städten ließ Albornoz auch in Orvieto eine Rocca erbauen. Diese Festung, von der nur die Fundamente und Umfassungsmauern noch bestehen, krönte den östlichsten Vorsprung der Felsen, wo diese in senkrechten Wänden jäh in die Tiefe stürzen, und konnte wie ein Adlerhorst das ganze Tal beherrschen. Schon 1367 starb der Kardinal, und von neuem fiel Orvieto den früheren Wirren anheim; aber nicht die inneren Zwiste allein zehrten an seinem

Mark; auch äußere Kriege mit Nachbarstädten mußten ausgefochten werden. So standen schon 1260 in der großen Schlacht von Monteaperti — eine der blutigsten des Mittelalters, in der Florenz und Siena erbittert miteinander kämpften — die Orvietaner treu den verbündeten Florentinern zur Seite und mußten lange mit diesen an den Folgen der Niederlage tragen. Mit Siena lag Orvieto überhaupt in fortwährender Fehde, und ebenso feindlich stand es oft Viterbo und Spoleto gegenüber. Mit dem 15. Jahrhundert kam die Gefahr der wilden Söldnerscharen hinzu, die von gewalttätigen Condottieren geführt, Umbrien verheerten und oft als Räuberbanden Schrecken durch das ganze Land verbreiteten.

Im Jahr 1411 belagerte König Ladislaus von Neapel die Stadt, und als er sie nach verzweifeltem Widerstande eingenommen hatte, setzte er königliche Legaten ein, bis sich das Volk gegen die Grausamkeiten eines Tommaso Caraffa empörte und ihn verjagte. Der Kondottiere Braccio Fortebracci wurde darauf als Beschützer herbeigerufen, regierte aber selbst wie ein Despot, und der Botschaft seines Todes im März 1420 folgten Jubel und Feste. Das Jahr 1426 sollte endlich einigen Frieden bringen. Es gelang dem Frate Paolo degli Alperini aus Rom, der mit herzbewegenden Worten das Elend ewigen Haders schilderte, die Parteien auszusöhnen. Auf dem Domplatz fielen 8000 Menschen sich weinend in die Arme und gelobten, in Eintracht miteinander zu leben. Kurz darauf trat auch der heil. Bernardin von Siena auf, geißelte die bösen Sitten und mahnte zur Umkehr. Wenn er nach seinen Predigten die goldene Tafel emporhielt, auf welcher er eigenhändig das Monogramm Christi gemalt hatte, dann fiel die Menge ihm weinend zu Füßen und gelobte Besserung. Dieses Christuszeichen sah man bald an den Türen der Armen und an den Palästen der Reichen prangen, aber auch dies Friedenssymbol war nicht imstande, dauernd die Herzen zur Güte zu stimmen; zu sehr war die Zwietracht zur zweiten Natur dieser streitsüchtigen Menschen geworden.

Die beiden feindlichen Faktionen erneuerten bald die alten Kämpfe, von den Kondottieren Niccolò Piccinini

und Francesco Sforza unterstützt. Die Not der Stadt war unsäglich. Ernten und Einkünfte rissen die Streitenden mit Gewalt an sich. Der Geldmangel hatte auch dem jüdischen Wucher Vorschub geleistet, wodurch die Bedrängnis wuchs. Selbst die Kirchengeräte, Kelche, Monstranzen, Paramenten waren den Juden verpfändet. Mit herzzerreißenden Bitten flehte das Volk Eugen IV. um Hülfe an, aber erst 1435 erbarmte sich der Papst der unglücklichen Stadt, indem er Stefano Porcari als Legaten entsandte. Dieser Mann, der später als Verschwörer hingerichtet werden sollte, hatte bereits in Florenz, Bologna und Siena hohe Ämter mit Auszeichnung verwaltet und erwies sich auch in Orvieto in der Administration der Geschäfte als bedeutender Staatsmann, der mit reichen Geschenken belohnt wurde, als sein Syndikat zu Ende war. Nun kamen wieder die Monaldeschi ans Ruder. Zwei Brüder dieser Familie, Gentile della Sala und Arrigo, führten ein so tyrannisches Regiment, daß die Monaldeschi della Cervara die Stadt zu befreien beschlossen. Einer der Ihrigen, von den Chronisten Gualtieri genannt, kam als Bettler verkleidet in Lumpen nach Orvieto, und während er um Almosen flehend umherschlich, spionierte er das Notwendige aus. Nachdem er die Seinigen verständigt hatte, kehrte er noch einmal zurück, ein Bündel Reisig auf den Schultern, in welchem er die erforderlichen Werkzeuge versteckt hielt. Im Dunkel der Nacht befestigte er Seile und Strickleitern an den Mauern und warf sie über die Felswände hinab den unten Harrenden zu. In dieser Weise kletterten 60 Leute, Corrado Monaldeschi an der Spitze, hinauf, eilten zum Domplatz, warfen sich auf die Stufen der Kirche und gelobten mit feierlichen Eiden, der Vaterstadt die Freiheit zu schenken. Ihr Sieg war bald entschieden. Er forderte nur wenige Opfer. Jubelnd ward tags darauf das Fest der heiligen Lucia gefeiert. Schon lange hatte sie in Orvieto besondere Verehrung genossen; nun wurden ihr, der Schutzheiligen, die man die Befreierin nannte, mehrere Kapellen errichtet. Noch jetzt werden in der Nacht des 12. Dezember — dem Fest der Heiligen — bis Sonnenaufgang alle Glocken geläutet.

Doch den langersehnten, endgültigen Frieden sollte Orvieto erst das Jahr 1460 bringen, und es war Pius II., der ihm diesen Segen spendete. Der Papst war auf dem Rückweg nach Rom begriffen, nachdem er auf dem Konzil von Mantua den Kreuzzug gepredigt hatte. In Florenz und seiner Heimatstadt Siena war ihm mit glänzenden Festen gehuldigt worden. Als er sich Orvieto näherte, verkündeten die Herolde der Comune mit Trompetengeschmetter sein Nahen. Der Klerus und die Behörden empfingen ihn am Fuße des Berges und übergaben ihm auf goldener Schale die Schlüssel der Stadt. Er segnete Orvieto mit dem Zeichen des Kreuzes und zog in feierlicher Prozession zum Dom. Unter reichem Baldachin, umgeben von brennenden Wachskerzen, gefolgt von Bannerträgern, auf deren Fahnen das päpstliche Wappen mit dem städtischen vereinigt war, umringt von Kardinälen, Prälaten und hohen Geistlichen auf reichgeharrnischten Pferden, zog Pius II. durch die Straßen, die mit bunten Tüchern bespannt und mit Olivenzweigen bestreut worden waren. Tosender Jubel der Bevölkerung geleitete ihn auf seinem Wege. In den drei Tagen seines Aufenthaltes folgte Fest auf Fest. Aber der edle Papst, von apostolischem Eifer erfüllt, hatte nur das eine Bestreben, die Zwietracht zu schlichten. Er hielt in den dichtgedrängten Hallen des Domes eine ergreifende Predigt und auf den offenen Plätzen Ansprachen an das Volk; er mahnte und bat, er drohte und warnte diese Menschen, von denen er selbst einmal gesagt hatte: „Es gibt in ganz Italien kein Volk, das weniger einig wäre, als dieses." Und sein Werk wurde mit Erfolg gekrönt. Die Aussöhnung aller Parteien und Stände, die wenige Monate später auch schriftlich in 15 Paragraphen aufgesetzt und besiegelt wurde, war eine dauernde, und Orvieto, das halb zerstörte, konnte sich nun endlich von den Stürmen schicksalsvoller Jahrhunderte erholen. Zu einem gedeihlichen Wohlstande kam es allerdings auch jetzt noch nicht. Als Alexander VI. etwa 30 Jahre später seinen Einzug halten wollte, sah es in Orvieto noch traurig aus. Plätze und Straßen waren ungepflastert; der herrliche Palazzo des Capitano di popolo

Die Krönung der Auserwählten von Signorelli in der Cappella Nuova Abb. 7

lag halb in Trümmern, seine Freitreppe drohte einzustürzen. Der Papst entsandte einen Kardinal, um das dringendste instand zu setzen, und hielt ähnlich wie Pius II. mit zahlreichem Gefolge und großem Pomp am 23. November 1493 seinen Einzug. Unter seinen Kardinälen sah man Ascanio Sforzas stattliche Gestalt, den Venezianer Grimani, den Farnese, der Paul III. werden sollte, Cesare Borgia, der einsilbig und finster blieb bei allem Jubel der Menge, und unter den Fürsten Giovanni Sforza da Pesaro, den ersten Gemahl Lucrezia Borgias. Dreizehn Tage lang ließ sich der päpstliche Hof von den Orvietanern mit Festen unterhalten. Mythologische Darstellungen wechselten mit Tänzen und Komödien ab. Von der Loggia des Palastes des Papstes spendete Alexander VI. 12000 Menschen seinen Segen und ein feierliches Hochamt im Dom führte dem Volke die Pracht der römischen Kirche vor Augen. Ein Jahr darauf wurde Cesare Borgia auf Lebenszeit zum Protektor der Stadt gewählt, doch erwuchs daraus den Bürgern mehr Schaden als Vorteil, denn er ließ bald seine Truppen von Plünderungen im Orvietaner Gebiet leben, was neue Verwüstungen und den Ruin des Landes zur Folge hatte. Auch als Karl VIII. von Frankreich und wenig später Ludwig XII. mit starker Heeresmacht romwärts zogen, brachten sie jedesmal der loyal päpstlichen Stadt alle Schrecken des Krieges. So wuchs das Elend aufs neue, das noch Generationen überdauern sollte.

Als Clemens VII. nach dem Sacco di Roma seiner Haft in der Engelsburg entronnen war, floh er bei Nacht und Nebel nach Orvieto und hielt sich mehrere Monate lang im bischöflichen Palaste auf. Er suchte der Armut der Bevölkerung zu steuern. Die Teuerung der Lebensmittel war ebenso fühlbar wie der Mangel an Trinkwasser. Um diesem abzuhelfen, entschloß sich der Papst zu einem großartigen Werk. In unmittelbarer Nähe der Rocca, um auch diese bei Kriegsnot leicht mit Wasser zu versorgen, wurde jener berühmte Brunnen gebohrt, der bis zu einer Tiefe von über 60 Metern den harten Tuff der Felsen durchbrach, teils aus dem Gestein herausgehauen, teils gemauert wurde. Den Florentiner Antonio

da San Gallo betraute der Papst mit diesem Auftrag, den er glänzend ausführte, ohne jedoch den Pozzo di San Patrizio, wie er noch heute heißt, vollenden zu können. Erst unter Paul III. wurde er seiner Bestimmung übergeben. 248 Stufen führen in zwei getrennten Wendeltreppen, die sich wie schlanke Spiralen umeinander winden, in die Tiefe des Schachtes und sind so angelegt, daß Maultiere mühelos auf und ab steigen können, ohne sich zu begegnen. Das Wappen Clemens VII. mit den medicéischen Kugeln wurde in die farnesischen Lilien umgewandelt. Die mächtige Familie der Farnese war aus dem Orvietaner Gebiete gebürtig, und Paul III. hatte mehrere Jahre hindurch dem Domkapitel als Archidiakonus angehört. So war sein Interesse der schönen Felsenstadt und ihrem prächtigen Gotteshause gesichert, und er bewies ihr wiederholt besondere Gunst. Als er 1536 zum erstenmal als Papst nach Orvieto kam, kannte der Jubel keine Grenzen. Mit kostbaren Geschenken zog man ihm entgegen. Von der Porta Maggiore bis zum Domplatz waren bunte Zelttücher gespannt; die Zünfte hatten durch den Baumeister Simone Mosca zahlreiche Triumphbogen errichten lassen; Schauspiele und allegorische Szenen wurden aufgeführt, und abends erglühte die wunderherrliche Fassade der Kathedrale im magischen Lichte funkensprühender Feuerwerke.

Indem Orvietos Geschicke sich freundlicher zu gestalten beginnen und ein ruhig-stilles Dasein den Bewohnern zuteil wird, deren Vätern so tragische Konflikte beschieden gewesen waren, ist über die Geschichte der Stadt nichts wesentliches mehr zu berichten. Ereignislos verstrichen die Jahrhunderte, und nur die Napoleonische Zeit zog auf einige Jahre das kleine Umbrien in den Kreis europäischer Politik und deren Wirrsale hinein. Doch nicht auf lange. Bald kehrte das papsttreue Orvieto unter die Herrschaft des Kirchenstaates zurück, um erst 1860 sich auf Seite Viktor Emanuels zu stellen und in das neugebildete italienische Königreich aufgenommen zu werden.

Der kurze Überblick hat bewiesen, wie Haß und Hader als fortzeugender Fluch ein Volk in das tiefste Elend zu stürzen vermögen. Muß es da nicht wie ein Märchen

scheinen, daß gerade hier ein Tempel erstehen sollte, der mit überwältigender Schönheit von Herzensfrömmigkeit und christlichem Glauben zeugt? Wie jene exotischen Gewächse, die ihre Blütenpracht aus dem Schlamme und der Fäulnis giftiger Sümpfe erheben, so erblühte hier auf dem blutgetränkten Boden des mittelalterlichen Orvieto gleich einer weißen Lilie sein Wunderdom!

III.

Von Papst Pius II., der als der feine Humanist Aeneas Sylvius Piccolomini hohen Ruhm erlangt hat und als einer der ersten Renaissancemenschen die Natur zu schildern verstand, besitzen wir folgende Beschreibung von Orvieto:

„Eine Felsmasse erhebt sich aus der Mitte des Tales an 710 Fuß hoch: darauf erstreckt sich eine ebene Fläche. . . . An Stelle der Mauern dienen die senkrechten Felsen, die niemals niedriger sind als 20 Ellen. Hier haben adelige Häuser der Bewohner gestanden und mächtige aus Quadern erbaute Paläste. Viele hat die Zeit zerstört und mehr noch der Hader der Bürger verbrannt und geschleift. Noch bleiben halbverfallene Türme und zerstörte Kirchen übrig; doch inmitten der Stadt sieht man unversehrt den der Jungfrau geweihten Dom. Von allen, die da sind in Italien, steht er hinter keinem zurück an Wucht, an Material, an Kunst, an denkwürdiger Schönheit. Die Wände und der Fußboden sind aus vielfarbigem Marmor; die Fassade ist hoch und geräumig und gefüllt mit Bildwerken, die von tüchtigen Meistern gemeißelt wurden."

Wir haben hier ein kostbares Zeugnis dafür, daß die Kathedrale schon damals zu den schönsten Kirchen Italiens zählte, und noch heute können wir keine nennen, die herrlicher wäre. Nicht selten ist diese Fassade als das größte polychrome Werk der Welt bezeichnet worden, und dieses Urteil scheint berechtigt, sieht man das märchenhafte Leuchten und Flimmern, das sich hier mit der Schönheit des wettergebräunten Marmors zu unsäglicher Pracht verbindet. Es ist, als wäre der kostbarste

Schrein aus herrlich geschnitztem Elfenbein, juwelenübersät und goldverziert, durch einen Zauberstab berührt, ins Tausendfache vergrößert worden und stünde nun da, die Menschen an Wunder glauben zu lehren. Und doch, in welche mühevolle, jahrhundertlange Arbeit läßt uns die Baugeschichte blicken! Wie viele Generationen wandten an dies Werk das beste ihrer Kraft und konnten seine Vollendung nicht erleben und den Preis ihrer Mühen nicht empfangen! Wie alles große, ist auch dieser Dom die Frucht einer unermüdlichen Geduld, die in selbstlosen Opfern der Zukunft diente. Es ist ein wundersames Rätsel, das zum Nachsinnen zwingt, wie es möglich war, daß diese Volkspsyche, in der jeglicher Funke von Nächstenliebe erloschen schien, doch von so großer Gottesliebe beseelt gewesen ist. Denn diese darbenden und hungernden Orvietaner gaben ihr letztes hin, spendeten, was sie kaum besaßen, um ein Heiligtum zu gründen, dessen Vollendung erst Kindeskinder erleben konnten. Die Chronisten werden nicht müde, zu betonen, daß die Mittel zum Bau allein von der Bevölkerung bestritten wurden und nicht vom Klerus, der sich passiv verhielt. Den ersten Anlaß gab das Wunder von Bolsena. Seine Geschichte ist bekannt und vielen schon deshalb geläufig, weil es zu einem der Gemälde Raphaels in den vatikanischen Stanzen den Vorwurf geboten hat. Ein böhmischer Priester war von Zweifeln über die Wandlung der Hostie so qualvoll gefoltert worden, daß er beschloß, nach Rom zu pilgern, um dem Papst seine Not zu klagen. Fast schon am Ziel, hielt er sich in Bolsena auf, und hier, in der Kirche der heiligen Christine, ereignete sich das Wunder. Während er, von Gewissensqualen gepeinigt, das Hochamt zelebrierte, entquoll der Hostie Blut und spritzte vor seinen Augen auf das Altartuch. Der Geistliche eilte darauf zu Urban IV., der sich im nahen Orvieto aufhielt, ihm die wundersame Kunde zu bringen. Schon wenige Tage später konnte er dem Papst das blutbefleckte Corporale übergeben. Urban empfing ihn vor den Toren, von zahlreichem Gefolge umgeben, nahm die Reliquie kniend aus seiner Hand und trug sie selbst durch die tausendköpfige Menge in die Stadt. Noch in

Madonna von Nino Pisano
in der Opera del Duomo □

Abb. 8

demselben Jahre (1263) ward beschlossen, für diesen kostbaren Schatz eine würdige Kirche zu erbauen, und ein Jahr später setzte der Papst das Fronleichnamsfest — Corpus Domini — ein, bei welchem das Corporale feierlich durch die Straßen getragen und verehrt wurde. Später ist bei Gelegenheit der jährlichen Fronleichnamsfeier das Wunder von Bolsena in Orvieto auch dramatisch aufgeführt worden. Der in Balladenform verfaßte Text, der alten Lauden ähnlich ist, gehört zu den wichtigsten Dokumenten der altitalienischen Vulgärsprache[4]). Aber auch bedeutende Theologen befaßten sich mit der Darstellung des Wunders und seiner Erläuterung, darunter S. Bonaventura und der heilige Thomas von Aquino, der zu jener Zeit Lehrer der Theologie in Orvieto war. Von ihm heißt es, daß — als er seine gewandten Thesen vollendet hatte, selbst aber zweifelte, ob sein Werk ihm gelungen sei, und kniend voller Demut bangte — der Crucifixus vom Kreuz herab ihm zugelächelt und die Worte gesprochen habe: „Gut hast du von mir geschrieben, Thomas!" Um große Menschenwerke haben fast immer fromme Legenden ihre schimmernden Gespinste gewoben und mit einem Abglanz ewigen Lichtes das Irdische verklärt. So entnahm auch dieser Wunderbau von Orvieto mit seinen tiefsten Wurzeln dem Boden der Mystik die Kraft zu seinem Entstehen, seinem Wachsen und seiner Vollendung.

Wer sich in die Baugeschichte des Domes vertieft, der muß ein ziemlich verwickeltes Kapitel der Kunstgeschichte studieren, welches mehr als zweieinhalb Jahrhunderte umfaßt und zahllose Namen von Architekten, Steinmetzen und Bildhauern, Mosaizisten und Glasmalern zu nennen weiß. Die Augen weiten sich in staunendem Verwundern über den Reichtum an Künstlern und Kunsthandwerkern, den Italien in jenen Tagen besaß. Denn, wenn auch einzelne Deutsche, Franzosen und selbst Engländer am Bau tätig gewesen sind[5]), so bleiben sie doch in verschwindendender Minderzahl neben dem Heer von italienischen Genossen, meistens Sienesen. Es ist lehrreich, zu sehen, wie wenig damals die Politik die Kunst zu beeinflussen vermochte; denn während Siena die erbitterste Gegnerin

Orvietos war, wanderten ihre Söhne scharenweise aus, um der stolzen Rivalin den hehren Ruhmestempel zu erbauen! Auch einen einzelnen Architekten, auf den der Dombau zurückzuführen wäre, können wir heute nicht nennen. Naturgemäß kann kein menschliches Ingenium zehn Generationen hindurch seinen Einfluß behaupten, und so muß sich denn ein solches vielgestaltiges Werk aus dem Wechsel der Zeiten und der Kunstformen mehr oder weniger glücklich zusammensetzen.

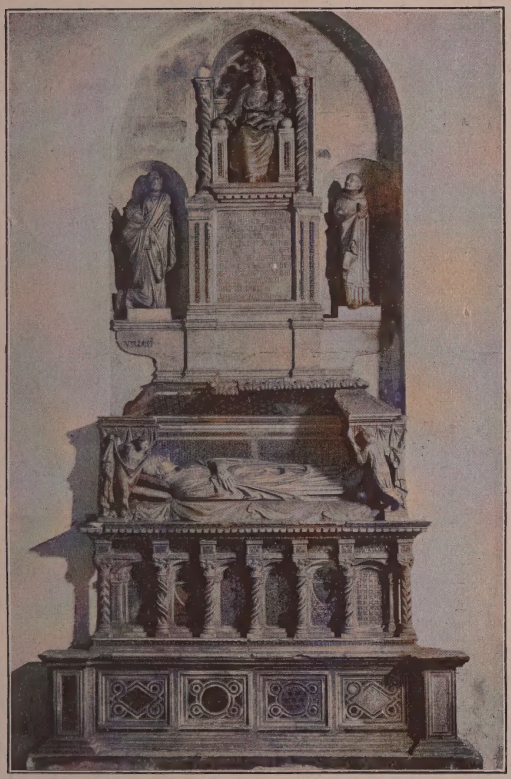
Am 13. November 1290 legte Nikolaus IV. in feierlicher Stunde den Grundstein, der einer alten Tradition zufolge rechts vom heutigen Hauptportal im Innern der Kirche in die Tiefe der Erde gesenkt worden ist. Rasch wuchs der Bau in die Höhe, an dessen Spitze in den ersten Jahren ein Benediktinermönch aus Perugia, Fra Benvignate, gestanden hat, dessen Gegenwart in Orvieto von 1295 bis 1300 bezeugt ist. Wohl in dieselbe Zeit fällt die Arbeit des Cosmaten Jacopo di Cosimo aus Rom. Unter des ersteren Leitung muß der Bau weit gediehen sein, da 1297 Bonifaz VIII. bereits in der neuen Kirche — einer streng romanischen Basilika mit halbrunder Apsis — an einem provisorischen Altar die Messe lesen konnte. Wahrscheinlich hatte man zu schnell und zu flüchtig gebaut; denn schon nach wenig Jahren zeigten sich Risse in den Mauern und ein Zusammensturz schien unvermeidlich. Da wandten sich die Orvietaner an Lorenzo Maitani in Siena, und es gelang ihnen, den großen Meister von 1310 an dauernd für ihren Dombau zu gewinnen, in dessen Dienst er seine Kräfte bis an sein Lebensende stellte. Er ist es, dessen gewaltige Komposition der Fassade zugrunde liegt, und der ein Wunderwerk ohnegleichen geschaffen hätte, wäre es ihm beschieden gewesen, den Bau zu vollenden. Vor allem ist das Dreigiebel-Motiv Maitanis Schöpfung, denn er war der erste, der sich an dieses später vielfach wiederholte Problem in Italien wagte.

In der Opera del Duomo — dem Dommuseum — waren noch vor einigen Jahrzehnten über ein Dutzend Zeichnungen und Entwürfe erhalten, die den Entwicklungsgang des gewaltigen Bauwerks deutlich veranschaulichten. Sie sind heute bis auf drei verloren. Zwei von ihnen geben

wertvolle Fingerzeige für die Entstehung der Fassade. Diese beiden ehrwürdigen Pergamentblätter, von der Zeit halb zerstört, lassen die Gedankenarbeit eines großen Künstlers ahnen, der bestrebt ist, das Schönheitsideal zu gestalten, das seiner Seele vorschwebt und dem er Form und Dasein verleihen muß. Der eine der beiden Entwürfe wird neuerdings nachdrücklich Arnolfo di Cambio zugeschrieben und dessen Anwesenheit in Orvieto acht Jahre vor der Grundsteinlegung dafür als Beweis angeführt[6]). Doch es verdoppelt sich der Wert dieser Pläne, wenn wir in ihnen dieselbe Hand erkennen und sehen, wie sich aus dem einen der andere entwickelt, wie der tastende Sinn die Schönheitsformel sucht, die endlich alle Ahnungen erfüllt. So wächst aus dem konventionellen Motiv des einen breiten Mittelgiebels der wundervolle Gedanke der dreigiebeligen, sich in edelsten Verhältnissen ausgestaltenden Fassade hervor. Aber wir können noch mehr aus dem Vergleich dieser Blätter lernen. Auf dem ersten derselben sehen wir in feinster Ausführung überraschende Details aufgezeichnet. Das Hauptportal ist mit seinen gewundenen, mosaikgeschmückten Säulen, die auch die Leibung einfassen, deutlich dargestellt; am Pfeiler links vom Portal sind die Reliefs getreu angegeben, mit den die einzelnen Medaillons bildenden Laubranken, während die Skulpturen der andern Pilaster fehlen. Ist es denkbar, daß beim Umriß eines ersten Planes der Architekt frei aus dem Kopf schon die Details späterer Ausschmückung genau festlegt, oder daß andererseits der bildende Künstler nach Jahren sich so willenlos vom Entwurf des Bauherrn leiten läßt und die Reliefs servil nach der Zeichnung gestaltet? So scheint die Frage berechtigt, ob Maitani nicht den unteren Teil der Fassade nach der Natur gezeichnet und dann den Aufbau des Ganzen hinzu komponiert hat, ob er also nicht bereits die unteren Pfeiler und das Hauptportal vorfand, als er zum Dombau herangezogen wurde. Dieses letztere mit den gewundenen und buntinkrustierten Säulen nach Cosmatenart wäre dann auf den ersten romanischen Bau zurückzuführen. Ferner wäre auch die Erklärung gegeben, warum die Reliefs des zweiten Pfeilers in Ausführung wie im Ideenkreise älteren

Ursprungs scheinen als die übrigen. Sie allein wären dann 1310 vorhanden gewesen, als Maitani die beiden Zeichnungen machte, während die andern erst unter seiner Leitung, vielleicht sogar von ihm selbst gemeißelt wurden. Da so vieles über den Ursprung der Fassade noch dunkel geblieben ist, möge diese Hypothese neben andern Platz finden.

Unter Lorenzo Maitanis Leitung wurde der Bau mit größtem Eifer betrieben. Von nah und fern beschaffte man das Material: weißen Marmor aus Rom und Carrara, schwarzen aus der Gegend von Siena, roten aus Orvietaner Gebiet; auch Tuff von den Stadtfelsen wurde verwendet. Als Maitani im Jahre 1330 starb, war trotzdem die Fassade nicht einmal zur Hälfte vollendet, und scheint auch unter seinen Söhnen, die ihm im Amte folgten, wenig fortgeschritten zu sein. 1337 wird die kleine Säulengallerie aus carrarischem Marmor ausgeführt, 1354 das herrliche Radfenster mit seiner reichen Einrahmung, als Andrea Orcagna der Baumeister war. Ihm folgten mehrere sieneser Architekten. Ende des Jahrhunderts tritt ein völliger Stillstand ein, der wohl als Folge der politischen und wirtschaftlichen Lage der parteizerrissenen Stadt anzusehen ist. Erst 1450 beschloß man das schwierigste Problem, die Vollendung der drei Giebel anzugreifen und wandte sich an Isaia da Pisa um Rat. Die Zeichnungen, die er vorlegte, fanden aber keinen Beifall, und es wurde in einer feierlichen Sitzung des Stadtrates beschlossen, den alten Entwurf Meister Maitanis beizubehalten. Zu seiner Verwirklichung mußte abermals fremder Rat eingeholt werden, und als 1451 Antonio Federighi dei Tolomei aus Siena berufen worden war — einer der tüchtigsten Bildhauer und Architekten jener Stadt — mußte er manche Änderung vornehmen. Aber auch seine Pläne wurden zum großen Teil erst viel später ausgeführt. In unbegreiflicher Weise zieht sich der Bau in die Länge, und die Capomaestri folgen einander, ohne den endlichen ersehnten Abschluß des großen Werkes herbeizuführen. Ippolito Scalza, Sammichele aus Verona, Antonio da Sangallo, Raffaello da Montelupo, — sie alle haben mitgewirkt, bis 1569 endlich die letzten Statuen aufgestellt werden konnten. Aber auch



Grabdenkmal des Kardinals De Braye von Arnolfo di Cambio in S. Domenico

Abb. 9

in den dreieinhalb Jahrhunderten, in denen seitdem der Dom von Orvieto Schnee und Regen, Stürmen und Erdbeben, der Kälte und der Hitze trotzt, sind zahlreiche Reparaturen notwendig gewesen; erst 1891 zur großen Jubiläumsfeier seines 500jährigen Bestehens sind weitgehende Restaurationen ausgeführt worden.

IV.

So also steht diese wundersame Kirche vor uns (Abb. 4), das Werk von tausenden von Händen, von geduldigen, fleißigen, kunstreichen Händen, die vor undenklichen Jahren schon zu Staub geworden sind. Fast wie ein gewaltiges Epos erscheint sie uns, aus zahllosen Einzelgliedern gebildet, die sich alle doch in einen großen, einheitlichen Rythmus fügen. So hat auch die Dichterin Alinda Brunamonti die dreigiebelige Fassade in ihrer wundervollen Harmonie der dreiteiligen Göttlichen Komödie verglichen, und sie ist es, die dem Dom den reizenden, unübersetzbaren Namen gibt einer „trecentista giovinetta", die sie mit umbrischer Zärtlichkeit in Worten liebkost.

Auf der Westseite des grasbewachsenen Domplatzes laufen an den Häusern steinerne Bänke entlang; wer sich hier abseits von den zerlumpten Kindern und Bettlern, die sie bevölkern, ein Plätzchen erobert hat, der kann sich in die stille Wonne beschaulichen Genießens versenken. Es ist unmöglich, dabei einen Vergleich mit dem Sieneser Dom zu unterlassen, denn stammverwandt wie Geschwister muten die beiden herrlichen Kirchen an. Der persönliche Geschmack wird entscheiden müssen, welche der beiden Fassaden dem Beschauer erhabener und vollendeter dünkt, ob die ernstere, dunklere Schwester in Siena, ob die farbenfrohe „giovinetta" von Orvieto. Hier wird das Auge nicht müde, den großen Umrißlinien entlang zu gleiten, empor an den Türmchen, die vier an der Zahl die Flächen gliedern, hinauf zu der unvergleichlichen Rose in ihrer statuenreichen Umrahmung und zu den drei Giebeln, die sich scharf und steil vom blauen Himmel abheben, und wiederum hinab zu dem

Mittelportal, das mit seiner gewaltig geschwungenen Rundung die gotischen Spitzformen unterbricht. Allmählich beginnt bei längerem Verweilen der Blick das minder Gelungene vom Schönen, das Schöne wiederum vom Vollendeten zu scheiden. Und da sind es vor allem die großen Mosaikbilder, die in ihrer modernen Technik und mit ihren grellen Farben den Eindruck geschlossener Einheitlichkeit stören. Es ist ein unermeßlicher Verlust für die Kunst, daß die frühen Mosaiken, die schon um 1321 unter Lorenzo Maitani begonnen und mit großer Mühe und vielen Kosten bis ins 16. Jahrhundert fortgesetzt wurden, alle der Zeit und der Unbill der Witterung zum Opfer gefallen sind. Schnee und Eis und Winterstürme und die sengende Glut der sommerlichen Sonnenstrahlen haben sich verschworen, das edle Menschenwerk zu zerstören. Was wir heute sehen, ist erst im Laufe der letzten Jahrzehnte entstanden, bis auf ganz wenige ältere Stücke, die aber durch die Restaurationen ebenfalls ein modernes Gepräge erhielten. Nur die Himmelfahrt Mariä im Giebel des Hauptportals, wo die Jungfrau von einer Mandorla von Engeln umgeben emporschwebt, läßt noch die frühere Komposition und eine bessere Technik erkennen. Doch es genügt, daß die Sonne mit zündender Glut die Fassade lichtvoll umflutet, damit jeder Tadel verstummt. Denn dann beginnt ein Leuchten und Blitzen, ein Flammen und Flimmern von Gold und Farbenherrlichkeit, die den Beschauer aufjauchzen lassen in staunendem Entzücken.

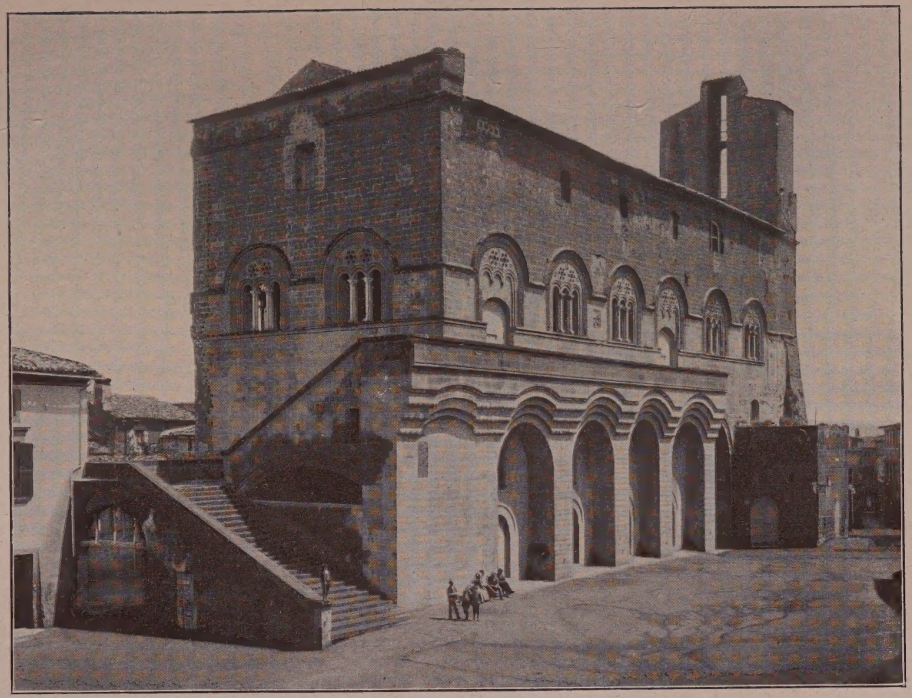
Die Sonne ist es auch, die den berühmten Reliefs der vier unteren Pilaster ein wundersames Leben einzuflößen scheint. Wenn gegen Mittag der erste Lichtstrahl langsam um die südliche Ecke des Domes biegt und die Reliefs von der rechten Seite trifft, so werden sie plötzlich durch die entstehenden Schlagschatten zu überraschender plastischer Lebendigkeit erhöht. Diese Skulpturen auf zwei breiten äußeren und zwei schmäleren inneren Pfeilern, von den drei Portalen getrennt, gehören zu den ehrwürdigsten Denkmälern der italienischen Plastik. Sie sind fast wie stylisierte Flächenornamente behandelt, indem Efeu- oder Weinranken wie mächtige Gewächse

von unten emporsteigen und mit ihren gewundenen Zweigen die figürlichen Szenen einrahmen. Wie an den skulpturenreichen Fassaden des Nordens wird hier die biblische Geschichte in ihren wohlvertrauten Episoden dem Christen vorgeführt, der beim Eintritt in die Kirche greifbar vor Augen haben soll, woran seit Kindestagen sein Glaube hängt. Schöpfungsgeschichte und Sündenfall, die Heilsgeschichte und das Jüngste Gericht werden mit geduldiger Ausführlichkeit beschrieben, als würde der Erzähler selbst nicht müde, die lieben alten Geschichten vorzutragen. Nur die Darstellungen des zweiten Pfeilers auf der linken Seite — wie bereits erwähnt — fallen aus dem Rahmen solcher traditionellen Schilderung heraus und bewegen sich in symbolischen, daher schwerer zu deutenden Begriffen. Allegorisch soll hier die Erfüllung prophetischer Visionen vorgeführt werden, die in Christus, dem verheißenen Messias, gipfeln. Das Ganze wirkt „wie ein Traumbild, dessen Rätselschrift schwer zu entziffern ist", zumal sicherlich ein einheitlicher Gedankengang ihm zugrunde liegt, der mittelalterlichen Legenden entnommen sein dürfte und uns deshalb verborgen bleibt.

Weitaus die höchste künstlerische Qualität besitzen die Reliefs des ersten Pilasters, auf denen wir die Urgeschichte der Menschheit dargestellt sehen[7]). Ergreifend ist der Typus der Figuren, die Einfalt der frommbeseelten Szenen, ergreifend diese ganze naive, noch so unfreie Kunst, in der alles Sehnsucht atmet. Der Schöpfer ist hier eine jugendliche Christusgestalt mit unendlich mildem, fast schwermütigem Wesen; liebliche Engel begleiten ihn, wenn er mit der ausgestreckten Rechten Himmel und Erde, Tiere und Vögel, Adam und Eva erschafft. Selbst als er das Menschenpaar aus dem Paradiese verstößt, ist er kein zürnender, sondern ein trauernder Gott. — Einen ganz andern Stil zeigen die Reliefs des dritten Pfeilers, wo die Formen schon weit gröber erscheinen und die Komposition von keiner inneren Empfindung getragen wird. Die Arabesken fassen zu beiden Seiten Halbfiguren von Engeln ein, die den Vorgängen mit gefalteten oder gekreuzten Händen zuschauen. Figurenreiche Szenen wechseln mit schlichten Bildern ab. In der Versuchung

Christi in der Wüste ist der Kopf des Teufels vollständig zerstört, und es wird erzählt, er sei eine beliebte Zielscheibe der Orvietaner Jugend beim Bogenschießen gewesen, die hier am Dom sich zu belustigen pflegte. Es ist überraschend, den Chronisten zu entnehmen, wie wenig Pietät überhaupt das herrliche Gotteshaus eingeflößt hat. Auf den Stufen saßen Händler und verkauften Gemüse, Obst, übelriechenden Käse; Trödler boten alte Waren feil; Tierhäute wurden an der Sonne getrocknet. Im Innern drängten sich Bettler und Krüppel; ja sogar Komödianten trieben hier ihr Unwesen, führten Tänze und frivole Stücke auf oder sangen Gassenhauer im geweihten Raum. Mühsam gelang es durch Strafgesetze, solchem Unfug zu steuern[8]).

Am vierten südlichsten Pfeiler ist das Weltgericht mit derber Realistik geschildert. Dieses unerschöpfliche Thema war der italienischen Kunst besonders geläufig, so daß sich eine gewisse Schablone herausgebildet hatte, in deren Grenzen jedoch die Vorgänge sich nicht bloß gleichmäßig abspielten, sondern oft zu dramatischer Heftigkeit gesteigert wurden. In der Renaissance kam Dantes Einfluß hinzu, der sowohl die Qualen der Verdammten, als die grauenhaften Gestalten der sie marternden Teufel aus dem Bereich der Phantasie fast in eine greifbare Wirklichkeit gerückt hatte[9]). Auf den Reliefs von Orvieto spielt sich der Vorgang in gewohnter Weise ab: Christus thront in einer von Engeln gebildeten Mandorla, während die Engel des Gerichts mit gewaltigen Trompeten den jüngsten Tag verkünden; Heilige, Apostel und Propheten, Maria und Johannes umgeben den Weltenrichter; darunter folgen die Auserwählten, die in freudiger Erwartung dem Lichte entgegenwandeln; zu unterst entsteigen die Toten ihren Gräbern, und schon walten die Dämonen ihres Amtes und zerren die Verdammten hinab in die ewige Pein der Hölle. Auch an diesem Pfeiler ist es ein mächtiger Weinstock mit weitverzweigten Ästen, der die Szenen wirkungsvoll von einander trennt. Der schlichte Aufbau erhöht den gewaltigen Eindruck dieser Darstellung, deren Tragik in versöhnender Milde ausklingt. Als Luca Signorelli Anfang 1500 seinen Freskenzyklus



Der Palazzo des Capitano di popolo

Abb. 10

in der Cappella Nuova zu malen begann, mag er manches Mal sinnend vor diesen Reliefs gestanden haben und aus ihrer naiven Kunst Anregung zu seinen monumentalen Bildern geschöpft haben. Besonders in seiner Auferstehung der Toten finden wir Anklänge an die Skulpturen der Fassade.

Die Reliefs werden durch die Evangelisten-Symbole bekrönt, die, in Erz gegossen, noch Spuren früherer Vergoldung zeigen. Der Adler des Johannes und der Stier des Lukas, eigene Arbeiten Maitanis, sind voll jener herben Kraft, die das Mittelalter kennzeichnet. Im Jahre 1835 fiel dieser geflügelte Bronzestier von seinem Postament herab und zersprang in viele Stücke, doch war es möglich, ihn wieder zusammenzusetzen, und seit 20 Jahren nimmt er seinen alten Platz über dem vierten Pfeiler aufs neue ein.

Wie ein großer reiner Dreiklang wirken in dieser erhabenen Marmor-Symphonie die drei Portale, von denen das mittlere als die Dominante, ja fast wie ein Orgelpunkt erscheint, auf dem sich die Harmonien des Ganzen aufbauen. Der wundervolle Rhythmus der Proportionen; die unvergleichliche Schönheit der gewundenen, mit reichen Mosaikmustern inkrustierten oder reliefartig skulptierten marmornen Säulen, von denen keine der andern gleicht und die sich kunstvoll in der Leibung fortsetzen; die blitzenden Mosaikstreifen, die das ganze wie mit Goldschmiedearbeit einrahmen — alles wirkt in seiner Einheit wie in seiner Vielgestaltigkeit zusammen, um dieses Portal zu einer der edelsten Schöpfungen der Baukunst zu erheben. Die Madonna in der Lünette darüber wird auf Andrea Pisano zurückgeführt. Sechs schöne Engel aus Erz schlagen den Bronze-Baldachin zurück, unter dem Maria mit dem Kinde sitzt. Dieser Baldachin zeigt noch Spuren eingelassener bunter Glasflußornamentik, die ein Sternenmuster bildete, während die Statue polychrom bemalt war.

Wie treffend ist das Urteil der erwähnten Dichterin, Alinda Brunamonti, wenn sie meint, die italienischen Baumeister hätten den gotischen Stil so gehandhabt wie Dante die Vulgärsprache: sie hätten ihn geschmeidig der

Weichheit der jungen Kunstformen angepaßt und ihn doch kühn und leicht erhalten. Und solche Leichtigkeit der Linien findet sie zusammengefaßt wie in einem Brennpunkt in der herrlichen Rose der Fassade, die sie als die Pupille der Basilika bezeichnet. Dieses Radfenster ist allerdings ein Wunder an Schönheit. Sein zierliches gotisches Maßwerk erscheint wie die feinste Elfenbeinschnitzerei, deren Mittelpunkt ein edler Christuskopf bildet. Ebenso schön ist die viereckige Einfassung, die wie ein feinziselierter Rahmen wirkt und aus kleinen, kleeblattartigen Nischen gebildet wird, aus denen in lebhafter Charakterisierung höchst realistische Köpfe hervorblicken. Zweifellos sind es Porträts, und in diesen Männern, die uns hier so lebensvoll entgegenschauen, glauben wir einige jener ungenannten Künstler begrüßen zu können, deren Lebenswerk vor uns steht in seiner stolzen Pracht.

Die Statuen der Propheten, die in Nischen zu zweien das Quadrat der Rose einfassen, und die Reihe der zwölf Apostel darüber gehören einer viel späteren Bauperiode an. Sie sind aus Travertin und wurden in den Jahren 1555 bis 1569 von verschiedenen Bildhauern, darunter Ippolito Scalza und Raffaello da Montelupo gearbeitet. Außer der Rose, die auf Andrea Orcagnas Tätigkeit am Dombau zurückzuführen ist, steht der obere Teil der Fassade mit dem unteren in ziemlich scharfem Gegensatz. Es ist, als scheide die zierliche Säulchengalerie, die wie ein durchbrochenes Spitzenband die Flächen abgrenzt, den alten Bau vom jüngeren, den klassischen Stil des Trecento von den späteren Zutaten der Hochrenaissance.

V.

Neben dem übergroßen Reichtum der Fassade fällt die Architektur der übrigen Kirche durch ihre schmucklos kahlen Flächen und ihre fast verblüffende Nüchternheit auf. Wie an den Domen von Siena und Florenz wechseln auch hier Lagen von Basalt und Kalkstein in schwarzen und weißen Streifen miteinander ab. An der Fassade — ein Flimmern und Leuchten, eine Überfülle an Linien und Formen, eine fast verwirrende Verschwendung in

allen Details —, hier glatte, unbelebte Mauern in ihrer kalten, schwarzweißen Zeichnung. Die beiden großen Kapellen des Corporale und von San Brizio, sowie die halbrunden kleinen Kapellen der Seitenschiffe treten unvermittelt hervor, während die Seitenportale, von ihnen verdeckt, im Gesamtbilde wirkungslos bleiben. Das südliche, dem bischöflichen Palais gegenüber, ist sehr schön und erinnert an den Stil der Pisaner; die reichen Zickzackmuster der Säulen sind noch ganz romanische Anklänge. Den Architrav bildet ein Bronzerelief, Christus unter den Aposteln, von jenem Rosso, der auch einen Teil der Fonte Maggiore, des wundervollen Brunnens von Perugia, gearbeitet hat. Dieser Architrav mit dem Konsolenfries darüber ist neuerdings an dem nördlichen Seitenportal nachgebildet worden. Hier stellt das wohlgelungene Bronzerelief von Adolfo Cozza das Wunder von Bolsena dar. Der Tradition gemäß soll diese Tür zur früheren Kathedrale gehört haben und durch sie das Corporale vom Papst in die Kirche getragen worden sein. In der Lünette des dritten Portals, ebenfalls auf der Nordseite, ist eine liebliche Madonna mit anbetenden Engeln gemalt, ein Fresko aus dem Jahr 1412 des Andrea di Giovanni, eines wenig bekannten, aus Orvieto gebürtigen Künstlers.

Auch im Innern des Domes setzt sich die festlich heitere Stimmung der Fassade nicht fort; vielmehr herrscht hier ein großes feierliches Schweigen. Auch hier wiederholt sich die einförmige Bekleidung der schwarz und weißen Streifen, und ein offener Dachstuhl bildet den schlichten Abschluß. Anders mögen diese hohen, leeren Hallen gewirkt haben, als die Nischen der Seitenkapellen noch nicht ihrer reichen Stukkaturen beraubt waren, und als an den Säulen die marmornen Apostelstatuen standen, die in die Opera del Duomo verbannt wurden, als man sie mit dem strengen Basilikastil unvereinbar fand. Nur die wundervollen Kapitäle der Säulen unterbrechen den herben Ernst des Gesamtbildes. Das Trecento hat keine schöneren geschaffen. Die Mannigfaltigkeit der Motive ist überraschend: Menschen- und Tierköpfe, reizende Vögel und Blätterornamente in vielfacher Stilisierung bilden den reichen achteckigen Kranz, der die Säulen in edelster Profilierung umschließt.

Ein weich gedämpftes Licht füllt den weiten Kirchenraum, das durch die Alabasterfenster nur matt hindurch dringt. Solche Fenster aus durchsichtigen Alabasterplatten sind aus dem Orient in Italien eingeführt worden, bürgerten sich hier aber schwer ein, und nur wenige Beispiele ihrer Anwendung sind auf uns gekommen. Das schönste von ihnen sehen wir heute in S. Miniato oberhalb Florenz, wo das zart durchscheinende Licht ganz besonders zur Stimmung der einzigartigen Kirche paßt. Im Orvietaner Dom sind nur die Fenster der Eingangswand ganz aus Alabaster, der sich prächtig in das gotische Maßwerk einfügt; bei den Fenstern der Seitenschiffe dagegen ist der durchsichtige Stein nur in der unteren Hälfte verwendet, während darüber Glasmalereien — leider meist neueren Datums — angebracht sind. Nur ein herrliches, altes Fenster besitzt der Dom, und dieses leuchtet im Chor der Kirche von fern dem Eintretenden entgegen. Laut Dokument wurden die 44 Scheiben, aus denen das über 16 Meter hohe Fenster besteht, von Giovanni Bonino 1334 vollendet, der Szenen aus dem Leben Jesu und der Maria und einzelne Gestalten von Evangelisten und Propheten darstellte[10]). Diese prächtigen Malereien sind so zahllosen Restaurationen unterworfen worden, — die erste wird schon 1369 erwähnt — daß wenig von des Meisters eigener Arbeit übrig blieb. Trotzdem geht ein wunderbares Leuchten von diesen emailartigen, transluziden Gläsern aus, die wie Juwelen aufblitzen, wenn ein Sonnenstrahl durch sie hindurchglüht.

Der Dom ist reich sowohl an Skulpturwerken als an wertvollen Schnitzereien und Intarsien, obgleich auch hier manche spätere Arbeit den ursprünglichen Schmuck der Kirche ersetzen mußte. So sehen wir in der Opera del Duomo Fragmente des herrlichen Chorgestühls, das 1537 aus dem Schiff in die Tribüne verlegt wurde, wobei die neue Aufstellung eine Umarbeitung erforderte. Ursprünglich von Giovanni Ammanati aus Siena 1329 begonnen, hatten zahlreiche Intagliatoren und Intarsiatoren — meist Sienesen — daran gearbeitet; erst Ende 1400 war das Gestühl mit den reichen Schnitzereien und großen eingelegten figürlichen Darstellungen zu Ende geführt wor-

Felsen von Orvieto bei der Porta Maggiore Abb. 11

Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy □

den. Einzelne Teile der heutigen Chorstühle gehören noch der alten Zeit an und entzücken durch die Feinheit der Ornamente und die Mannigfaltigkeit der eingelegten Muster; alles andere ist restauriert und vielfach ergänzt. Zu den Projekten, die niemals ausgeführt wurden, gehört die Kanzel, die aus Marmor mit reichem Skulpturenschmuck gedacht war. Im Dommuseum beweist ein Entwurf auf Pergament, wie schön sie werden sollte[11]). Allein schon 1483 war sie nur aus Holz errichtet. Die heutige, in schwerstem Barock, stammt aus dem 17. Jahrhundert. Auch die kleine Kapelle der Madonna della Stella suchen wir umsonst. Sie war unmittelbar rechts vom Eingang als Tabernakel erbaut worden, um ein ehrwürdiges Madonnenbild aufzunehmen, eine jener byzantinischen Ikonen, die das Mittelalter mit so besonderem Kultus verehrte. Diese stehend dargestellte, von Engeln angebetete Maria trug einen Stern auf dem Mantel — daher ihr Name. Sie war stets mit zahlreichen Votivtafeln, silbernen Herzen und reichem Juwelenschmuck behangen; vor ihrem Schrein löste man den begnadeten Gefangenen die Fesseln, und bei jeder Kalamität wurde ihr Bild in feierlicher Prozession durch die Straßen getragen. Nach mehrfachem Umbau hatte der Bischof Francesco Monaldeschi 1460 eine schöne Marmorkapelle gestiftet, die 1492 vollendet war. Das 17. Jahrhundert, dem so viele Kunstwerke zum Opfer fielen, zerstörte auch diesen Schrein, und das Marienbild fand dauernde Aufnahme in der Cappella Nuova.

Nahe dem linken Seitenportal steht das riesige Taufbecken, dessen schöne reliefgeschmückte Marmorschale auf acht Löwen ruht. Es wurde 1385 aufgestellt, aber erst Anfang 1400 vollendet. Ursprünglich war es von einer Statue des Täufers bekrönt, die Donatello geliefert hatte. Eine moderne Nachahmung nimmt in Orvieto deren Platz ein. Bedeutend in Stil und Technik ist auch ein prächtiges Weihwasserbecken von Antonio Federighi dei Tolomei aus Siena. Zu den schönsten Skulpturen des Domes gehören zwei große Altäre zu beiden Seiten des Chores. Die Entwürfe hatten schon Sammichele aus Verona und Antonio da San Gallo geliefert und ersterer den architektonischen Aufbau mit überreichem Relief-

schmuck zum Teil vollendet. Dann blieb die Arbeit liegen, um erst 1535 wieder aufgenommen zu werden, als Simone Mosca aus Florenz und Raffaello da Montelupo berufen worden waren. Sie führten den rechten Altar aus, der beim Corpus Domini des Jahres 1546 enthüllt wurde. In plastisch herrlich durchgebildetem Hochrelief ist die Anbetung der Hirten mit frommer Inbrunst geschildert, eine figurenreiche, von innerster Empfindung erfüllte Komposition, die noch ganz aus der besten Renaissancetradition heraus geschaffen zu sein scheint. Die liebliche Madonna in ihrer weichen Anmut läßt deutlich die Anregung erkennen, die von Mino da Fiesole ausgehend, noch lange seine Landsleute beeinflußt. Beim zweiten Altar, mit der von Simone Moscas Sohn, il Moschino, ausgeführten Heimsuchung, ist von solchem klassischen Einfluß nichts mehr zu spüren. Hier ist die von Ippolito Scalza gearbeitete Einrahmung mit Reliefköpfen, Viktorien und Engeln, die bekränzte Inschrifttafeln halten, weitaus der schönste Teil. Zwanzig Jahre später schuf Scalza sein Meisterwerk: eine Gruppe der Pietà, die in der Briziokapelle heute noch ihren ursprünglichen Platz einnimmt. Mag die unruhige Faltengebung und eine gewisse Überladung den stören, dem Michelangelos ergreifende Pietà-Gruppen in Rom und Florenz gegenwärtig sind, niemand wird doch dem Orvietaner Bildhauer, der zudem ein Nachahmer des großen Buonarroti war, bewundernde Anerkennung versagen. Ippolito Scalza war in seiner Kunst wenig erfolgreich. Orvietos zerrüttete wirtschaftliche Lage hatte zu seinen Lebzeiten einen Stillstand in der Ausschmückung des Domes zur Folge; auch verweigerte man dem eigenen Bürger den hohen Sold, den fremde Künstler zu erhalten pflegten. Es stimmt traurig, Scalzas demütige Bittschriften zu lesen, in denen er um bessere Bezahlung fleht, da er vorteilhafte Anerbieten abgeschlagen habe, um seiner Vaterstadt zu dienen. Hochbetagt und allgemein verehrt, starb er 1617 in der Heimat, der er zeitlebens treu geblieben war.

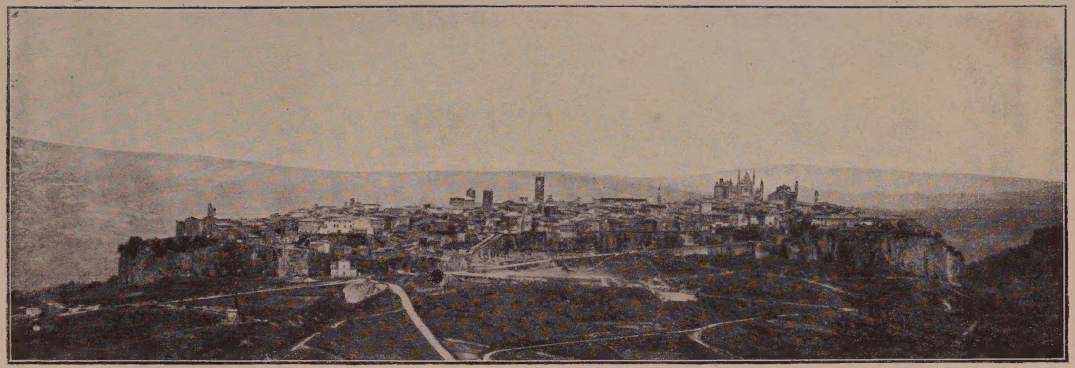
Den stimmungsvollsten Schmuck, der Kirchen sonst die Weihe einer Totenstätte gibt — die Grabdenkmäler ver-

gangener Geschlechter —, vermißt man im Orvietaner Dom vollständig. Was etwa vorhanden gewesen sein mochte, wurde im 16. Jahrhundert abgerissen. Nur in der Cappella del Corporale sind noch einige schlichte Denkmäler erhalten. Diese Kapelle, 1350 unter Nino Pisano erbaut, um das blutbefleckte Kelchtuch von Bolsena zu bewahren, besitzt den doppelten Schrein dieser Reliquie. Der äußere, aus Marmor mit Mosaikornamenten und einer wundervollen Holztür, mit den Halbfiguren Christi, der Madonna und verschiedener Heiligen auf blauem Grunde geschmückt, wurde nach Orcagnas Zeichnungen um 1358 errichtet, um das kostbare Silbertabernakel zu hüten, in welchem die Reliquie zwanzig Jahre früher eingeschlossen worden war. Dieser wunderherrliche Schrein mit seinen köstlichen Emailbildern, ist eine der wertvollsten Metallarbeiten, die uns das Trecento hinterlassen hat, das stolze Werk des Sieneser Goldschmiedes Ugolino di Vieri, das bei der Fronleichnamsprozession des Jahres 1338 kaum vollendet durch die Straßen Orvietos getragen und dem jubelnden Volke gezeigt wurde, welches die nicht geringen Herstellungskosten allein bestritten hatte und daher die Stadtwappen in mehrfachen Wiederholungen hatte anbringen lassen. In seiner reinen Gotik einer Kirche nicht unähnlich, hat man Anklänge an die Domfassade erkennen wollen; vielleicht hat sich Ugolino di Vieri in der Tat an Maitanis Entwürfen inspiriert. Siena, die Heimstätte so vieler Künste, war es auch für das sogenannte „smalto italiano", das transluzide Email auf Gold- oder Silbergrund, das die sieneser Goldschmiede mit vollendeter Meisterschaft handhabten[12]). Am Tabernakel des Corporale sind in dieser schwierigen Technik Szenen aus der Passionsgeschichte und das Wunder von Bolsena so kraftvoll geschildert, daß man auf Vorzeichnungen eines bedeutenden Malers zu schließen berechtigt ist. Auch an den Wänden der Kapelle wird die Hostien-Verwandlung in allen Einzelheiten erzählt. Man merkt, mit welcher Liebe die lokalen Maler das einheimische Wunder des Corporale schildern, allerdings mit mehr Liebe als Geschick. Denn was Ugolino di Prete Ilario, Piero di Puccio und ihre Gehülfen Mitte 1300 an

diesen Wänden malten, zeigt die ganze steife Befangenheit der frühsieneser Schule. Pietätlose Restaurationen und Übermalungen haben vollends den Wert dieser Fresken herabgemindert. Wohltuend wirkt dagegen auf dem linken Altar der gleichen Kapelle das große Temperabild Lippo Memmis, eine Madonna della Misericordia, die unter ihrem weitausgebreiteten Mantel schützend die knienden Nonnen und Brüder des Ordens der Raccomandati und deren Prior birgt. Dieser, ein Charakterkopf mit markanten Zügen, ist ebenso realistisch aufgefaßt wie die Jungfrau mit zartester Idealität der Erde entrückt und zu einer himmlischen Erscheinung verklärt erscheint.

Von den vielen Fresken, die als fromme Stiftungen einzelner Donatoren einst die Basilika schmückten, hat sich nur nahe dem Eingang eine sehr zerstörte Madonna erhalten, 1425 von Gentile da Fabriano im Auftrage der angesehenen Familie der Alberici gemalt. Mit naiver Gebärde erfaßt das auf den Knien der Mutter stehende und fröhlich lachende Kind mit der linken Hand den kleinen Finger der Maria, die, von diesem anmutigen Spiel gänzlich unberührt, mit den ernsten, mandelförmigen Augen still und traurig ins Leere blickt.

Daß die Fresken des Ugolino di Prete Ilario in der Cappella del Corporale als nicht besonders gelungen galten, beweisen die wenig günstigen Bedingungen, die ihm gestellt wurden, als er den Auftrag erhielt, Wände und Decke des Chorraums auszumalen. Auch hier gesellten sich Piero di Puccio und andere Gehilfen zu ihm. Als er 1384 starb, blieb die Arbeit unvollendet, und erst hundert Jahre später suchte man die Zerstörung aufzuhalten und die noch fehlenden Teile zu ergänzen. Ein Jacomo da Bologna wurde zuerst berufen, dann folgte ihm Pinturicchio. Dieser führte oben an der rechten Wand zwei Evangelisten und zwei Kirchenväter aus; doch geriet er bald in Streit mit seinen Auftraggebern und verließ grollend Orvieto. Sein Schüler Antonio da Viterbo ersetzte ihn und malte in den Jahren 1497 bis 1499 vier größere Fresken, von denen sich drei erhalten haben: Darstellung im Tempel, Verkündigung und Heimsuchung, alle in die Umrahmung eingefügt, die noch von Ugolino herrührte. Antonios



Blick auf Orvieto von Süden

Abb. 12

steife Figuren, seine trüben Farben, ein gewisser, unbestimmter Ton, der schleierartig und einförmig die Bilder überzieht, lassen seine Leistungen kaum wertvoller erscheinen als die Fresken der Trecentisten, die vielfach zerstört sie umgeben. Die Darstellungen in den Stichkappen des Kreuzgewölbes, besonders die Krönung Mariä, sind ungleich höher zu bewerten, so daß man doch an Ambrogio Lorenzetti denken möchte, den Vasari ausdrücklich erwähnt, dessen Anwesenheit in Orvieto aber dokumentarisch nicht belegt werden kann.

Noch eine große Weihestunde ist dem Besucher des Domes beschieden, wenn er in der Cappella Nuova (oder della Madonna di San Brizio) vor dem Freskenzyklus Signorellis in den Bannkreis einer Gedankenwelt tritt, die an das irdische Menschenleben die Vorstellungen der geheimnisvollen Vorgänge des Weltgerichts und des Jenseits knüpft. Nicht in naivem Stammeln, wie bei den Reliefs der Fassade, spricht hier die Kunst von dem Mysterium der letzten Dinge; ein gewaltiger Redestrom fließt an dieser Stätte wie in griechischen Hexametern von ihren strengen Lippen. Sie droht mit Schrecknissen; sie mahnt im Gleichnis; sie tröstet, wo der Lohn ewiger Seligkeit den Auserwählten die Paradiesespforten öffnet. Dantes Geist weht herb durch diesen Raum und durchschauert wie eisesstarre Gletscherluft die Seele; denn hier verliert der Tod die wesenlose Unkörperlichkeit eines Symbols und wird zum faßbaren und erschütternden Erlebnis. Und es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn wir in Luca Signorelli den Künstler preisen, der für diese grausige Eschatologie den mächtigsten Ausdruck gefunden hat. Denn selbst Michelangelos Jüngstes Gericht rüttelt nicht in gleicher Weise auf und schildert nicht mit so gehaltener Wucht und zugleich so kalter Schärfe die ewige Verdammnis. — Ein hohes Eisengitter trennt die Kapelle vom Schiff der Kirche, und wenn es hinter dem Eintretenden zufällt mit klirrendem Gerassel, so ist es, als sei man vom Leben plötzlich getrennt und in ein Reich der Schatten eingelassen worden. Wie aus einer andern Welt blicken von der Decke auf leuchtendem Goldgrund Fra Angelicos milde Propheten herab (Abb. 5), licht-

umflossene Gestalten, Jünglinge, Männer und Greise, weitentrückt den Dramen menschlicher Leiden, die sich unten abspielen. Milde erscheint auch selbst sein richtender Christus. In den übrigen Zwickeln hat Signorelli sich dieser geläuterten Stimmung anzupassen versucht. Erst unten beginnt er mit schonungslosem Pinsel seinen Stoff auszuarbeiten. In dieser großen Tragödie d'outre-tombe folgt nun Abschnitt um Abschnitt wie Keulenschläge, die unbarmherzig niedersausen. Die Predigt des Antichrist — schwer verständlich durch die wenig prägnante Handlung, aber voll herrlicher Einzelgestalten — eröffnet die Schilderung. Der Tod hält hier seine erste Ernte, der Himmel sein erstes Strafgericht. In der linken Ecke stehen zwei Männer mit gefalteten Händen, in ernster, gelassener Ruhe, Signorelli selbst und ein Mönch, der für Fra Angelico gilt (Abb. 6). Forschend blickt Meister Luca im schwarzen, langfaltigen Mantel dem Beschauer ins Auge, als wollte er fragen: „Hast du mich verstanden? Auch deiner harrt das Grab und das Gericht. Sieh hin!" An der Eingangswand, in prachtvoller Raumverwertung die Tür einrahmend, beginnen die Schrecken des Jüngsten Tages. Sonne und Mond verfinstern sich; vom Himmel regnet es Feuer und Blut; die Erde bebt, ihre Gebäude fallen in Trümmer; entsetzte Menschen flüchten in rasender Furcht, halten Augen und Ohren zu, straucheln und stürzen; die Getroffenen sinken zu Boden, röchelnd liegen Sterbende umher. Das nächste Bild der Auferstehung erscheint nach diesen Schrecknissen wie eine Tröstung. Und doch wie erschütternd weiß der Meister auch hier zu schildern! Der grauen Erdkruste entsteigen, von den Posaunen der Erzengel erweckt, die Toten, manche noch als grinsende Gerippe, die sich mühevoll hervordrängen, andere schon mit Muskeln und Fleisch bekleidet. Unnachahmlich sind die Übergänge des langsam pulsierenden Lebens, der neuen Beseelung dieser erstehenden Körper. Staunend, halb noch betäubt, tief aufatmend, unfaßbares Verwundern im Antlitz, stehen sie gruppenweise umher; manche umarmen sich in seligem Wiederfinden, andere scheinen Gebete zu stammeln. In der Behandlung aller dieser nackten Leiber zeigt Signorelli

seine unvergleichliche Meisterschaft, und über diese fast farblosen Gestalten setzt er die herrlichen, satten Töne der beiden Engel mit ihren schimmernden Flügeln und leuchtenden Gewändern in Pfauengrün, in Rot und Blau auf den goldbesäten Himmel. Im Sturme blähen sich ihre weißen Banner, die Orvietos rotes Kreuz tragen.

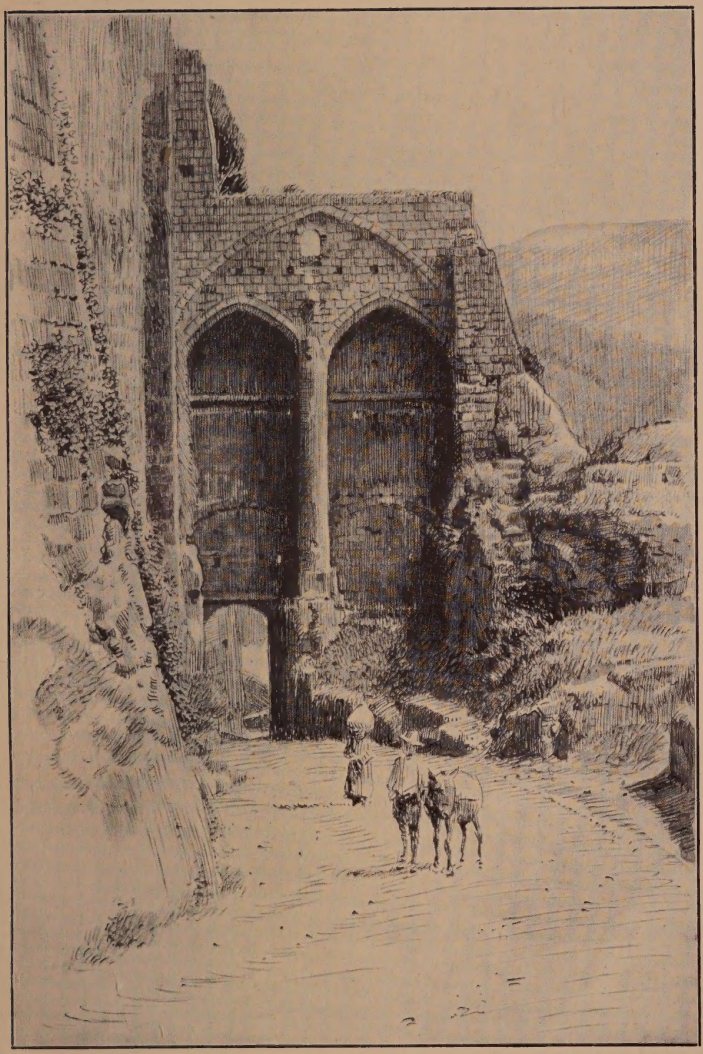
Das nächste Fresko wird als das schönste der Kapelle bezeichnet; es ist zweifellos das gewaltigste und schaurigste. Hier feiert Signorelli eine wahre Orgie der Grausamkeit. Die Brutalität der peinigenden Teufel, die Qualen der Verdammten sind mit solcher Wollust geschildert, als sei der Künstler ein böser Menschenfeind gewesen, und als wollte er hier an allen Rache üben, die er je gehaßt. Und doch sehen wir ihn dort in seiner Ecke stehen, ein milde blickender, ein ernster Mann! Seine Phantasie allein hat es vermocht, dies Wunder zu schaffen, diesen Knäuel von grünen Teufelsleibern und nackten Menschengliedern in wüstem Kampf, in unerhörtem Gewirr und von packender Leidenschaft geschüttelt. In den Wolken wachen drei Engel in Rüstungen und mit Schwertern bewaffnet über dem Gemetzel. Ein grimmiger Teufel fliegt herab und entführt eine Frau mit fliegenden Haaren auf seinem Rücken. Alles ist Grauen und Grausen in dieser wilden Szene, und die Luft selbst scheint erfüllt von Stöhnen und Seufzen, von Klagen, Heulen und Jammergeschrei. An der Fensterwand rechts setzen sich ähnliche Schilderungen fort. Charon rudert seinen leidbefrachteten Kahn über die dunklen Gewässer; verzweifelte Gestalten ringen am Ufer die Hände. Doch damit ist das Entsetzen erschöpft. Auf der linken Seite des Fensters schweben musizierende Engel herab und künden den Auserwählten in sanften Friedensklängen die ewige Versöhnung (Abb. 7).

Das nächste große Wandbild, das letzte des Zyklus, mutet wie ein Beethoven-Adagio an, das in der Fülle reinster Harmonien das Allegro furioso der letzten Sätze in Wohllaut ausklingen läßt. Dieses Gemälde ist erfüllt von Musik, von Blumen, von Seligkeit. Auf Wolken sitzend bilden neun köstliche Engel das Orchester. In duftigsten Gewändern, lila und blau, gelb und weiß, mit

blondem Gelock und mächtigen Flügeln, spielen sie die Laute und die Geige, schlagen das Tamburin und singen, eine holde Schar eifriger Himmelsmusikanten. Andere Engel schweben zu den Erlösten herab, sie zu krönen, ihnen lächelnd Blumen aufs Haupt zu streuen, erbarmende Liebe im Antlitz, — der schönste von allen ein Engel zur Rechten in goldnem Gewande und Rosen umkränzt, sich liebreich zu einem knienden Manne herabbeugend, der in verzückter Andacht die Augen emporhebt zum goldumflossenen Firmament. So wandeln sich die Dissonanzen des Dies irae in die jubelnden Akkorde eines Tedeums.

In völlig verschiedene Gedankenkreise führen die Bilder am Sockel, wo, von reichstem Grotteskenschmuck eingerahmt, Dichtergestalten in halber Figur erscheinen: Dante mit Lorbeer bekrönt in Büchern blätternd; der weißhaarige Virgil in blauem Gewande schreibend und in plötzlicher Eingebung emporblickend; ferner Homer und Ovid, Horaz und Empedokles. Dieser letztere ist die markanteste Figur von allen. Aus einem Rundfenster heraus wirft er sich in großartiger Verkürzung nach hinten, um mit erstaunter Handbewegung die Vorgänge des Jüngsten Tages, die sich über ihm abspielen, zu beobachten. Sein prachtvolles gelbes Gewand, die langen, dunkelblonden Locken unter dem rot und weißen Turban bilden einen Farbenklang, den man nicht wieder vergißt. In den Arabeskenfüllungen sind um die Dichterköpfe Medaillons in Grisaille angebracht, die Szenen aus den Werken des Dargestellten vorführen, und die in ihrer erstaunlichen Komposition an sich ein Studium wert sind. Bücher sind über sie geschrieben worden[13]). Die Motive sind der Göttlichen Komödie, — und zwar alle dem Purgatorium — Ovids Metamorphosen, der Aeneis entnommen. Sie bezeugen zur Genüge Signorellis Belesenheit und seltene Kultur. In einer Nische der rechten Wand ist endlich noch eine Pietà zu erwähnen, die, sehr zerstört und durch ungünstiges Licht beeinträchtigt, dennoch Meister Lucas kraftvolle Eigenart zeigt. Mit besonderer Liebe ist hier Orvietos Märtyrer und Schutzheiliger, Pietro Parenzi, dargestellt.

* * *



Die Porta Postierla □ Abb. 13
Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

Eine wertvolle Ergänzung des Domes und seiner Schätze bildet die Opera del Duomo, die seit kurzem im Palast der Päpste Aufstellung gefunden hat. Dieser gewaltige Bau — auch Palazzo Soliano genannt —, von Bonifaz VIII. errichtet, ist unverkennbar ein Doppelgänger des Palazzo del Capitano di popolo, Vorbild oder Nachahmung; doch hat er mehr durch Restaurationen gelitten als jener. Beiden ist die große Freitreppe gemein, beide enthalten im oberen Stockwerk einen einzigen Saal. In diesem Raum ist das Dommuseum untergebracht. Hier finden wir die beiden vielerwähnten Zeichnungen der Fassade; die Fragmente des alten Chorgestühls; die aus dem Schiff der Kirche verbannten Apostelstatuen, darunter den Matthäus von Gianbologna und den Thomas von Ippolito Scalza, der in ihm sich selbst dargestellt hat; ferner eine Verkündigung in Holz, die dem Lettner angehörte, und wundervolle Paramente, auf denen Heiligenfiguren in hoher Reliefarbeit gestickt sind. Sie wurden mit zahlreichen andern Kostbarkeiten Orvietos auf der schönen Eucharistischen Ausstellung von 1891 viel bewundert. Aus dem Dom stammt eine entzückende Madonnenstatue des Nino Pisano (Abb. 8). Vasaris Worte, Nino habe als der Erste dem Marmor die Härte genommen und ihm die Lebendigkeit des Fleisches gegeben, werden hier zur Wahrheit. Vermutlich entstand dies Werk 1349, als Nino Capomaestro des Dombaues war. Das Kind ist noch abnorm groß und unfrei in den Bewegungen, die Mutter dagegen von hinreißender Anmut. Ihre gewellten Haare hält ein Stirnband zusammen, und ein köstlich gefaltetes Kopftuch schließt es hinten ein. Von der einstigen Polychromie sind nur wenige Spuren blauer Farbe am Mantel erhalten, sowie einzelne Vergoldungen. Einen Schatz des Museums bildet das Reliquiar von San Savino, von Ugolino di Vieri und Viva di Lando in Form eines gotischen Turmes in zierlicher Gotik mit feinstem Detailschmuck ausgeführt. Zahlreiche Bilder werden ebenfalls hier verwahrt. Darunter ein kleines Tryptichon von Simone Memmi, ein Madonnenbildchen von Antonio da Viterbo in reichgeschnitztem Rahmen und desselben Meisters heiliger Sebastian. Dieses aus der Madonna

della Fonte stammende, um 1497 gemalte Fresko, das sich eng an Pinturicchio anlehnt, ist erst neuerdings dem Viterbesen zurückgegeben worden, nachdem es verschiedenen Umbrern zugeschrieben worden war. Der Heilige ist hier vor dem Martyrium, nicht nach demselben wie sonst, dargestellt, und noch hat kein Pfeil den jugendlichen Körper getroffen[14]).

Auch zwei Signorelli-Werke sieht man im Museum: eine Magdalena, ebenfalls für die Kathedrale bestimmt, eine echte kraftvolle Gestalt des Cortonesen, in festlichem Goldgewande, 1504 datiert, — und ein Doppelbildnis von 1500, auf dem der Künstler sich selbst mit dem Schatzmeister des Domes, Niccolò d' Angelo, gemalt hat. Die derbe, etwas flüchtige Behandlung läßt es wie eine Skizze erscheinen, mit genialer, breiter Pinselführung auf Ziegel gemalt. Wir sehen den Schöpfer der Domfresken hier nicht wie dort in vornehmer Lässigkeit den Beschauer betrachten; ein Zug trüber Wehmut spielt um seine Lippen, schmerzlich blicken die Augen unter gerunzelten Brauen hervor. So tritt er uns seelisch näher. Der Übermensch, der die Geister des Jenseits in den Bereich seiner Phantasie zu zwingen vermochte, ist hier nur noch einer von uns: ein Leidensgefährte auf den steinigen Pfaden des Lebens.

VI.

Hat man sich an der Herrlichkeit des Domes berauscht, ist das Auge noch trunken von dem Farbenspiel der Fassade, der Sinn noch erfüllt von Signorellis Visionen, so muß ein Rundgang durch die Stadt fast enttäuschen. Denn während die Kathedrale zu den gewaltigsten Kunstdenkmälern Italiens gehört, besitzt Orvieto sonst weniger Sehenswürdigkeiten als andere umbrische Städte. Die Straßen sind malerisch, immer aber erfüllt von der Schwermut ihrer Vergangenheit; denn nicht selten bestehen die Häuser nur noch aus den unteren Stockwerken früherer, längst eingeäscherter Paläste. Sie sind aus dunklen Tuffquadern erbaut zu trotziger Notwehr, und nur die zahlreichen Blumen, die heiter in den Fenstern blühen, die leuchtenden Nelkenranken, die von

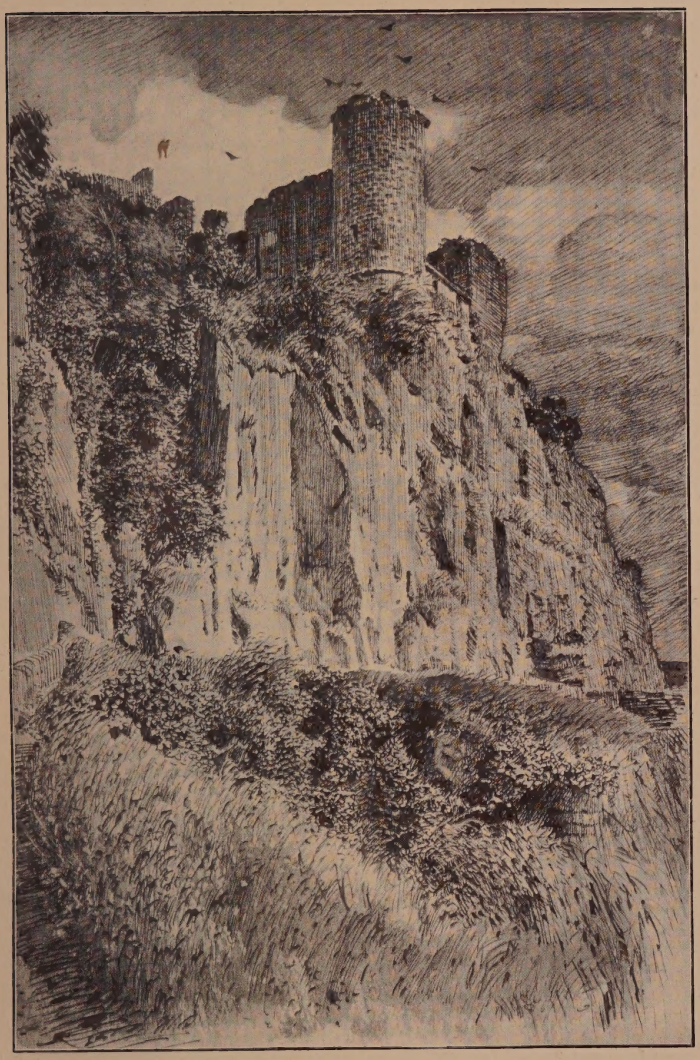
Balkonen herabfallen in quellender Purpurpracht, legen den Mauern ein sonniges Lächeln auf die finstern Züge. Einige größere Paläste sind erhalten: der Palazzo Marsciano, von Simone Mosca Ende 1500 erbaut; der Palazzo Petrangeli mit großer Hofanlage; der Palazzo Comunale, dessen ursprünglich imposanter Bau, der auf schwarzen Basaltsäulen ruht und ein mächtiges Portal aufweist, in den oberen Stockwerken durch wenig glückliche Ergänzungen von Ippolito Scalza (1585) verdorben wurde. Einzelne alte Türme ragen noch hin und wieder auf und tragen die Namen der alten Familien, denen sie in Zeiten blutiger Fehden Schutz und Deckung boten. Auf dem höchsten von ihnen, der Torre del Moro, hängt die alte Glocke, deren Sturmgeläute die Bürger zu den Waffen rief. Anfang 1300 wurde sie so beständig geläutet, daß sie barst und 1316 umgegossen werden mußte. Den Uhrturm auf dem Domplatz krönt eine seltsame Gestalt, ein dünnes Bronzemännchen mit spitzer Mütze, Mastro Maurizio genannt, das mit einem Hammer auf der Glocke die Stunden schlägt, wobei es sich in lächerlicher Weise dreht. Auf seinem Gürtel liest man die Jahreszahl 1351 und einen eigentümlichen Vers. Das Gießen der Bronze war im 14. Jahrhundert schon sehr verbreitet; besonders wurden die Glocken immer reiner im Klang und immer schöner im Guß. Auch bewegliche Figuren, wie die beiden berühmten Glockenschläger auf dem Uhrturm von S. Marco in Venedig waren sehr beliebt und meist kunstvoller in der Mechanik als der naive Meister Moritz von Orvieto.

Von den vielen Kirchen der Stadt ist kaum eine architektonisch bedeutend, aber manche sind reich an historischen Erinnerungen. In San Giovanni Battista wurden alle wichtigen Staatsakten und das städtische Vermögen aufbewahrt, und fanden hier daher nicht selten erbitterte Kämpfe statt. Sant' Andrea, an Stelle eines Junotempels erbaut, war in den Zeiten der Comune das bevorzugte Heiligtum, wo alle feierlichen Akte vollzogen wurden; so wurde hier Pietro Parenzi kanonisiert und Papst Martin IV. 1281 gekrönt. Zu den ehrwürdigsten Gotteshäusern Orvietos gehört San Giovenale, ein altes Kirch-

lein, das hart am Rande der südwestlichen Felsen von hoher Warte landeinwärts blickt. Ein Portal aus Travertin mit der Halbfigur des Heiligen und der Jahreszahl 1497 ist äußerlich sein einziger Schmuck. Das Innere ist ganz mit Fresken ausgemalt, die meist der Sieneser Schule angehören und von Berenson zum Teil Bartolo di Maestro Fredi zugeschrieben werden; doch sind sie nur mühsam von der zerstörenden Tünche befreit worden und so zugrunde gerichtet, daß ein Urteil kaum möglich ist.

Solche Verwahrlosung stimmt melancholisch und bringt den unaufhaltsamen Verfall menschlicher Werke zum Bewußtsein. Diesen Eindruck ruft auch das berühmte Monument des Cardinals De Braye in S. Domenico hervor (Abb. 9), eines der wenigen authentischen Denkmäler, die Arnolfo di Cambio gearbeitet und mit seinem Namen gezeichnet hat[15]). Dieser Meister, der Florentiner Traditionen mit der herben Stilform der Cosmaten vereinigte, hat hier in einer glücklichen Inspiration den Typus des Wanddenkmals geschaffen, der fast stereotyp jahrhundertelang nachgebildet worden ist. Zu Füßen der majestätisch thronenden Madonna liegt auf Kissen gebettet der Tote in tiefem Friedensschlaf, zu beiden Seiten von Vorhängen leicht beschattet, die zwei Engel eben zurückgezogen haben, um den Schlummernden dem Beschauer zu zeigen. Der Gedanke ist ebenso einfach als ergreifend und mußte die Zeitgenossen begeistern. Eine der ersten Kopien dürfte Benedikt XI. Grabmal in S. Domenico zu Perugia sein, 1319 von einem Schüler Lorenzo Maitanis ausgeführt. Daß der Verstorbene von einem Schutzheiligen oben noch einmal der Madonna als Lebender zugeführt wird, entsprach durchaus den Vorstellungen des Mittelalters. Der warme Gold- und Farbenglanz, der von den kunstvollen Mustern der Mosaikornamente ausgeht, belebt die graue Einförmigkeit des Steins, und die gewundenen, inkrustierten Säulchen erscheinen wie die Vorbilder zu den monumentalen Säulen des Domportals. Ein frühumbrisches Fresko einer zartduftigen, träumerischen Madonna in einer der Chorkapellen möge in S. Domenico nicht unbeachtet bleiben.

Einen gewaltigen Zeugen seiner einstigen Unabhängig-



Die Rocca von Orvieto □ Abb. 14

Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

keit besitzt Orvieto im Palazzo del Capitano di popolo (Abb. 10), dem Wohnsitz jener Volksvertreter, denen, wie wir gesehen haben, keine geringe Macht über Wohl und Wehe der Comune eingeräumt war. Wie ein wetterharter Festungsbau mutet er an und beherrscht den weiten, grasbewachsenen, menschenleeren Platz mit finster dräuender Miene. Hier haben sich die tragischen Konflikte und Dramen abgespielt, welche die Geschichte der Guelfenstadt im Mittelalter bedeuten. Tumulte und Kämpfe haben hier getobt; Hinrichtungen sind an Schuldigen und Unschuldigen vollzogen worden; Mörder haben hinterrücks ihre Opfer getroffen, aber auch Prozessionen sind im Weihrauchduft psalmensingend vorübergezogen; Haß und Wut, Blutgier und Rache, Buße und Versöhnung, — alle menschlichen Leidenschaften haben um diese Mauern gleich schäumenden Fluten gebrandet, und der düstere Palast hat auf sie herabgeblickt in stummer Gelassenheit.

Der Bau ist von grandioser Einfachheit und Strenge, ein schlagendes Beispiel für jene Worte des Cesare Cantu, daß alle Gebäude des Mittelalters ein Element der Geschichte sind, mehr dem Zweck als der Schönheit dienend. Eine breite Freitreppe führt zu einem Altan empor, von welchem aus der Capitano di popolo zum Volk zu reden pflegte. Er mußte eine gewaltige Stimme haben, um von dieser Höhe herab gehört zu werden! Die schönen, von Säulen geteilten Fenster des Obergeschosses geben dem Gebäude seinen Stil. Sie werden von einem höchst eigenartigen Schachbrettmuster eingerahmt, welches für Orvieto charakteristisch war, sich leider aber nur in wenigen Beispielen erhalten hat. Vor 1280 findet dieser Palazzo keine Erwähnung, und kein Dokument nennt seinen Erbauer. Doch ist seine jetzige Gestalt vielleicht nicht mit Unrecht auf jenen Angelo da Orvieto zurückgeführt worden, dem man den ebenso massiven, trutzigen und noch kühneren Palazzo dei Consoli in Gubbio zuschreibt. Zuerst nur für den Capitano die popolo bestimmt, hat der Palast später auch als Wohnung dem Podestà und den päpstlichen Vikaren gedient. Hatte dieser als Auszeichnung das Banner der Comune erhalten, so durfte sein Wappen im Saale des Obergeschosses

angebracht werden. Noch heute sehen wir an den Wänden Fragmente solcher gemalter Wappen neben denen der Päpste und den vier Stadtwappen, und sie sind bei den großen Restaurationsarbeiten nach Möglichkeit geschont worden. Neben den gekreuzten Schlüsseln und der Tiara, neben der Gans, dem Adler, dem Kreuz und dem springenden Löwen, die alle Orvieto angehören, erhalten jene persönlichen Wappen verdienstvoller Männer eine erhöhte Bedeutung.

Hat Orvieto viele berühmte Söhne gehabt? So frägt man sich, wenn man jene Zeichen öffentlicher Anerkennung betrachtet. Zahlreiche Namen werden genannt, aber traurig klingen solche Namen, die Schall und Rauch geworden sind und keine Bedeutung mehr für die Nachwelt besitzen! Kriegshelden sind vor allem diesem Boden entsprossen, und sowohl die Monaldeschi wie die Filippeschi haben ihre Heroen; ein Ugolino Corbara da Montemarte, ein Ranuccio Farnese, ein Bartolommeo Alviano sind ebenfalls durch glorreiche Taten unvergessen. Unter den bedeutenden Juristen, Rednern und Literaten treten hervor: Lattanzio Lattanzi, der 1563 Gesandter bei Pius IV. war, dann in Bologna und Siena als Governatore residierte und als Bischof von Pistoja starb; Flaminio Cartari, dessen bedeutende juristische Werke gerühmt werden († 1593); die gefeierten Dichter Benuccio im 14. Jahrhundert und Leone Alberici im 17.; Pierleone Monaldeschi della Cervara, der den Ptolomäus übersetzte; Ugolino Malabranca, der an der Universität von Paris Theologie lehrte und 1374 als Patriarch von Konstantinopel starb. Staub und Asche sind sie alle und ihre Werke für uns so bedeutungslos wie ihre Namen. Gnädiger ist die Zeit dem bildenden Künstler, der noch immer durch den Geist seiner Schöpfung zu uns sprechen kann. Pietro di Puccio, auch Pietro da Orvieto genannt, und Ugolino di Prete Ilario sind die einzigen Maler dieser Stadt, die Beachtung verdienen, Angelo da Orvieto, Ippolito Scalza und Ascanio Vitozzi deren bedeutendste Architekten. Letzterer, 1539 geboren, führte große Bauten in Turin aus, darunter als sein Hauptwerk die Kirche der Madonna di Vico bei Mondovì. Ippolito

Scalza, der ein Nachfolger Michelangelos war, lernten wir auch als Bildhauer in seiner Gruppe der Pietà im Dom kennen.

Nach dem Streifen durch Orvietos Straßen von Kirche zu Kirche, wenn das Auge zu ermüden beginnt, sollte die Natur in ihre Rechte treten. Hinaus zu den Toren, hinab in die grünende Campagna, die sich so sanft zu Füßen der Felsenburg ausbreitet! Niemand sollte versäumen, von San Giovenale durch steile Gassen (Abb. 11) zur Porta Maggiore, die noch eine halbzerstörte Statue Bonifaz VIII. krönt, hinunter zu steigen und am Fuße der Felswände zu den etruskischen Gräberstätten zu wandern, oder die malerische, verfallene Abtei von San Severo e Martirio zu besuchen. Schon zur Zeit, als Gregor der Große auf Petri Stuhl saß, wurde sie durch eine langobardische Edelfrau gegründet; den prächtigen Turm soll die Gräfin Mathilde von Canossa hinzugefügt haben. Einzelne romanische Skulpturen und Freskenreste sind erhalten, und an einigen Fenstern sieht man auch hier das charakteristische Orvietaner Schachbrettmuster.

Wunderseltsam, immer neu überraschend ist das Bild der Stadt auf ihrer prächtigen, dunklen Felsenkrone (Abb. 12), die bei niedriger Sonne rötlich-gelb aufzuleuchten beginnt, wo orangefarbene Moose einen Mantel über das Gestein gebreitet haben. Erklimmt man dann wiederum die hohe Warte, durch eines der prachtvollen Tore (Abb. 13) hindurchtretend, so bietet die Rocca (Abb. 14), in der ein bescheidener Stadtgarten angelegt worden ist, von ihren senkrechten Bastionen den schönsten Fernblick über Tal und Berge. Es sind nicht die blauen Horizonte der Valle Spoletana im Herzen Umbriens; es ist eine ernstere und herbere Natur, die man vor Augen hat. Bergketten fassen das Bild allerwärts ein; im Westen schiebt sich die breite Silhouette des Monte Amiata vor, im Norden schließt die schöne Pyramide des Monte San Pietro bei Chiusi das Tal, das vom breiten, steinigen Flußbett des Paglia durchzogen wird, in den die Chiana mündet. Wiesen, Weizen- und Hanffelder bedecken die sanft ansteigenden Hänge, die arm an Bäumen sind; überall hingesät — auch hoch oben an Hügeln und

Bergen — leuchten Häuser, Dörfer und Kirchen, der Menschen bescheidene Heimstätten in weltentrückter Einsamkeit. —

Doch ehe wir von Orvieto scheiden, kehren wir noch einmal zum Dom zurück, und ihm möge die Abschiedsstunde gehören. Schon sinkt die Sonne im Westen den blauen Bergen entgegen, und der Himmel beginnt in Purpurfarben zu glühen. Da treffen die zündenden Lichtstrahlen der Fassade schimmernde Flächen. Gleich Feuerzungen flammen rötliche Reflexe in zauberhaftem Spiel darüber hin; tausend Funken blitzen auf, und goldener Glanz flutet den Marmorlinien entlang. Kein Menschenwerk mehr, eine Vision steht vor uns, und durch die Seele ziehen feierliche Klänge, ernst und hehr und von beseligendem Rhythmus, wie das Graalsmotiv im Parzifal. Ein Schrein für ein Wunder sollte dieser Dom werden, und ein Wunderschrein ist er selbst geworden, eine Reliquie der Kunst, ein Heiligtum der Schönheit. — Schon gleiten über den grasbewachsenen, einsam schweigenden Platz die Abendschatten hin; aber der Dom erhebt sich von der dämmernden Erde wie ein Altar der Menschheit, auf dem reine Opferflammen dem dunkelnden Firmament entgegenglühen.

Blick auf Narni von Süden □ Abb. 15
Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

III. NARNI.

Wo die rauschenden Wogen der Nera die weite fruchtbare Niederung von Terni verlassen und in ungeduldiger Hast sich in ein enges Felstal stürzen, um dem Tiber zuzueilen, liegt auf schroffer Steinklippe das Städtchen Narni. Blickt man von unten hinauf zu seinen grauen Mauern, so sieht es unwirtlich genug aus, gleichsam wie ein steinalter Krieger, der mit gerunzelter Stirn verdrossen den Fremdling betrachtet, der sich ihm nähert. Und der Eindruck finsterer Abgeschlossenheit ändert sich auch nicht wesentlich, wenn man durch die engen, einsamen Straßen wandert, wo alte, verfallende Häuser, dunkel und schweigsam, ein dämmerndes Traumleben zu bergen scheinen. „Gelblich wie der Kalkfels, in horizontalen Terrassen, in rechtwinkligen Parallelogrammen, mit flachen Dächern steigen . . . die Städte Mittelitaliens . . . wie ein Naturprodukt aus dem Gebirge auf und setzen ununterscheidbar die Bergwand fort, über der sie gelagert sind. Was ist hier Fels, was Haus, und wo beginnt die Zyklopenmauer und hören die natürlichen, übereinander geschobenen Felsblöcke auf? Efeu bekleidet beides und graugrünes Gestrüpp bricht aus den Fugen.“ So zeichnet Viktor Hehn mit kräftigen Strichen das für Umbrien charakteristische Städtebild; und fast könnte man glauben, er habe dabei an Narni gedacht, so sehr scheint Zug für Zug der Natur abgelauscht. Nirgends mehr als hier, greifen Gestein und Mauerwerk ineinander über, durch die Jahrhunderte zu einem Ganzen verschmolzen und von den Wurzeln der sie bekleidenden Pflanzen wie durch eiserne Klammern untrennbar zusammengeschweißt. Gerade dadurch wird die Physiognomie dieser Bergstädte bedingt, indem sie den Ausdruck

starren, versteinerten Ernstes erhalten, den keine Jahreszeit zu ändern vermag. Ob im Frühling die ganze Ebene unten sich in Blütengewänder kleidet, ob im Herbst die Weinberge vom Schimmer goldiger oder purpurner Trauben durchleuchtet sind — hier oben blicken in ewiger Starrheit die Häuser aus hohlen Augen den Wanderer an. Wenn aber die Sonnengluten des Sommers das Land in eine Einöde verwandeln, wenn alles wie in bleiernen Todesschlaf versunken scheint, und kein Atemzug Leben verrät, dann passen sich in ihrer Erstarrung diese Felsenstädte am besten dem Landschaftsbilde an.

Als in grauer Vorzeit die ersten Ansiedler sich auf dem Felsenrücken anbauten, der heute Narni trägt, mögen sie wie in wildem Adlernest gehaust haben und, von Urwäldern umgeben, sich des sicheren Versteckes gefreut haben. Die Lage ist äußerst eigentümlich. Es ist eine lange, messerscharfe Felsenklippe, die, steil emporsteigend, das grünende Gelände Umbriens von der tiefeingerissenen Schlucht trennt, durch welche die Nera in raschem Gefälle dem Tiber zustrebt. Wie ein Wellenbrecher schiebt sich der Felsen in die Ebene hinein, und um seinen Fuß tobt und rauscht das schäumende Wasser in Ungeduld ob des unerwarteten Hemmnisses. Die Wogen glätten sich erst, nachdem sie um die scharfe Ecke gebogen sind; ihre tosende Stimme verhallt, und in kleinen, gurgelnden, eifrigen Wellen fließen sie in engem Tal dem Süden zu. Von hoch oben blicken die Häuser der Stadt (Abb. 15) in diese Stromschnellen hinein. Es ist ein seltsames Schauspiel, so in die jähe Tiefe herabzuschauen und den von steilen Bergen eingeengten Fluß zu verfolgen. Gegenüber erhebt sich der Monte Santa Croce, an dessen Abhang man eine finstere Höhle entdeckt, früher die Behausung frommer Eremiten, im Volksglauben aber die Wohnung des gefürchteten Riesen Orlando. Die Stadt selbst ist armselig genug. Eine einzige Straße führt auf dem Grat entlang, der im Nordwesten jäh zur Tiefe abstürzt. Misson, der Narni 1688 besuchte, ist voll Verwunderung über seine merkwürdige Lage.

„La situation en est si rude," ruft er aus, „qu'on ne sçauroit y faire trois pas sans monter ou descendre."

Augustusbrücke bei Narni □

Nach einem Aquarell von Adolf Hiremy

Abb. 16

Schaut man in die Höfe oder in die kaum meterbreiten Gänge hinein, die als Querstraßen dienen, so öffnen sich die überraschendsten Ausblicke, einerseits auf die weite, tiefblaue Ebene bis nach Terni hin, anderseits hinab in die rauhe Felsenschlucht der Nera. Nur nach Südosten zu gestattet die Bodenformation eine weniger eingeengte Lage, der Grat erweitert sich allmählich, indem er sich dem Gebirgsstock des Monte Maggiore anschließt. Dieser sowie die Felsen von Narni und die es umgebenden malerischen Berge bestehen aus weißem, teilweise dolomitenartigem Kalkstein, der viele Fossilien aufweist.

Rauher mußte sich in dieser kargen Natur die Bevölkerung entwickeln als unten in der freundlichen Niederung, wo üppige Felder zwei- und dreimal im Jahr Erntesegen spenden, wo Oliven- und Obstbäume so herrlich gedeihen, wo blauschimmernde Fernen den heitersten Horizont begrenzen. Blickt man dahin, so leuchtet das Land in seiner ganzen südlichen Fröhlichkeit, während auf dem grauen Städtchen eine fast nordische Melancholie zu ruhen scheint. Armselig ist das Volk in den Straßen; in Lumpen gehüllt, bleich und finsteren Blickes lungern die Leute umher; doch keiner streckt die Hand dem Fremden entgegen, ein Almosen zu heischen. Erstaunt sieht man dem elenden Mütterchen nach, das an Krücken sich mühsam vorüberschleppt, oder den schmutzigen zerlumpten Kindern, die am Brunnen spielen, — von denen keines sich bettelnd herandrängt. Elend und Stolz und ein freudeloses, mürrisch trotziges Wesen scheinen hier zu herrschen. Schon im Altertum galten die Narnenser für widerspenstig und tückisch, und der Haß, den sie erregten, war der Grund häufiger Kämpfe, bei denen das kernige Bergvolk stets die größte Tapferkeit bewies. So kam es, daß sie gefürchtete Gegner waren, und selbst Rom wurde es schwer, sie zu überwinden. Lange wagte das kleine Nequinum — so hieß Narni im Altertum — dem Feinde zu trotzen, und erst durch Verrat gelang es den Römern endlich, in die Stadt einzudringen, die völlig zerstört wurde (299 v. Chr.). Als römische Kolonie Narnia benannt, ward ihm eine neue Blüte beschieden, und es gewann noch an Bedeu-

tung durch die Via Flaminia, welche im Nordosten in die Stadt eintrat, an der Piazza del Lago scharf umbog, um zur Brücke des Augustus hinabzuführen. Ebenso wie das nahe Otricoli, dessen statuenreiche Stadien und Thermen in besonderer Pracht erstanden, erhielt auch Narni unter römischer Herrschaft Tempel, Basiliken und Bäder, deren Spuren wir heute jedoch vergeblich suchen würden. Nur ein Denkmal aus alter Zeit ist als malerische Ruine auf uns gekommen — die Brücke des Augustus (Abb. 16), an der die Fluten der Nera noch in gleicher Beharrlichkeit ihren Ungestüm brechen wie einst, als sie mit ihren stolzen Bogen von Berg zu Berg das Tal umspannte. Dieses prächtige Denkmal römischer Baukunst, welches von jeher den Archeologen angezogen hat, ist auch für den Künstler ein besonders beliebtes Motiv gewesen. Denn in der Umrahmung des bewaldeten Tales bieten die ehrwürdigen Überreste des Ponte d'Augusto dem Auge ein unvergleichlich schönes Bild.

In unsern Tagen hat sich der Geschmack in einer Richtung entwickelt, die keine romantische Ruinenschwärmerei mehr aufkommen läßt, und damit hat auch dieses Landschaftsbild viel von seiner Anziehungskraft verloren. Vor hundert Jahren aber gehörte es zu den besuchtesten Sehenswürdigkeiten Italiens, und Maler pilgerten in Scharen herbei, um Skizzen von der Brücke zu machen. Auch in Holz- und Kupferstichen wurde sie oft wiedergegeben. Wie sehr sie schon im Altertum bewundert wurde, beweisen zahlreiche Stellen aus den Klassikern. Prokop schildert Stadt und Brücke, welche er als einen Wunderbau und als Werk des Augustus bezeichnet; Martial preist sie in einem seiner schönsten Epigramme. In den uns erhaltenen Reisebeschreibungen aus späterer Zeit fehlt fast nie eine Erwähnung des Ponte d'Augusto, und manchesmal stoßen wir auf ausführliche und begeisterte Schilderungen. Volkmann, dessen Historisch-kritische Nachrichten der Baedeker der deutschen Reisenden im 18. Jahrhundert waren, meint, das erhaltene Brückenjoch gehöre zu den kühnsten, welche die Architektur aufzuweisen hat und sei dem Rialto in Venedig vorzuziehen. Goethe hätten wir gern um seine Meinung befragt; er aber sagt uns

Bogen der Augustusbrücke bei Narni

Abb. 17

nur lakonisch: „Narni kamen wir hinauf, ehe es Tag war, und so habe ich die Brücke nicht gesehen.“ Nur sechs Jahre später als der Dichter, 1792, reiste ein anderer Deutscher romwärts, Friedrich Johann Lorenz Meyer, ein würdiger Domherr aus Hamburg, der die Klassiker im Herzen trug und mit ihrem Geist seine Eindrücke durchdrang. Die Überreste der Augustusbrücke schildert er also: „Sie gehören zu den schönsten und auch belehrendsten Ruinen von großen Werken des Altertums in Italien, denn sie zeugen von dem jedes Hindernis besiegenden Mut der Römer bei der Errichtung solcher Gebäude und von der Weisheit ihrer Bauart, womit sie alle Schwierigkeiten in der Anlage selbst zu überwinden und ihnen eine Dauer zu geben wußten, die Jahrtausenden trotzen konnte und nur den alles in Trümmer verwandelnden Räuberhänden der nordischen Barbaren oder den heftigen Erschütterungen ihrer Grundfeste durch Erdbeben wich und selbst dadurch nur zum Teil zerstört ward. . . . Dieser malerische und große Rest des Altertums, in einer der reizendsten Landschaften, ist der Lieblingsgegenstand der Landschaftszeichner und das Studium der Architekten in Rom. Keiner von ihnen verläßt Rom, ohne Augustus' Brücke nach den Ruinen selbst gezeichnet zu haben.“

Das erste Bild, das Camille Corot 1827 im Pariser Salon ausstellte, und das seinen Ruhm begründete, war eben der Ponte d'Augusto in feiner, an Poussin anklingender Stimmung.

Die Brücke war ursprünglich 128 m lang; die Pfeiler haben eine Dicke von 28 Fuß. Die Wölbung des einen erhaltenen Bogens ist von edelsten Verhältnissen und großartig das Material, ein heller, glatter Travertin, der sich dem Marmor nähert und einem Steine gleicht, der noch bei Fiano in der Valle Mantea, unweit Narni, gewonnen wird. Wahrscheinlich waren diese Steinbrüche schon dem Altertum bekannt. Die gleiche wuchtige Bauart, fast ohne Zement, die Quadern durch Klammern ineinander gefestigt, sieht man in einigen Trümmern der Via Appia. Daß die Brücke gleichzeitig mit der Via Flaminia gebaut wurde und von Augustus nur restau-

riert worden ist, als er die Straße pflastern ließ, scheint festzustehen. Lehrreich wäre der Vergleich mit dem andern Ponte d'Augusto bei Rimini, wo die Via Flaminia endete. Diese Brücke wurde 21 v. Chr. vollendet und ist nicht die einzige aus römischer Zeit, die sich an der flaminischen Straße erhalten hat; von den vielen Milliarien dagegen sind nur noch drei vorhanden. Die Augustusbrücke wurde im Jahre 800 schwer beschädigt, 1053 durch Hochwasser vernichtet, worauf eine zweite Brücke entstand, von deren altem Wehr- und Wachtturm ein Relief des Gekreuzigten aus dem 13. Jahrhundert sich erhalten hat. Viele alte Sagen sind mit dem Ponte d'Augusto verknüpft, und auch jetzt glaubt das Volk noch an die Legende, es sei eine goldene Henne unter einem der Pfeiler vergraben, die mit ihren Flügeln tausend goldene Küchlein beschützt. Nicht selten sind Versuche gemacht worden, diese mythischen Schätze zu heben.

Wer heute in der Eisenbahn vorübereilt, kann kaum einen flüchtigen Blick hinauswerfen und sieht nur graue verstümmelte Pfeilerreste; der noch erhaltene Teil am jenseitigen Ufer ist in seinen herrlichen Linien nicht annähernd zu erkennen. Wer der Brücke aber von der Straße naht, vergißt den Anblick nicht wieder. In schmuckloser Erhabenheit wölbt sich der wundervolle, allein noch übrige Bogen, und rahmt das lieblichste der Bilder ein, den bewaldeten Abhang des Monte Santa Croce, von dessen Hängen das freundliche Kirchlein von San Casciano aus grüner Einsamkeit herableuchtet (Abb. 17); die Straße führt durch den Bogen hindurch, bepflanzt mit jungen Bäumchen des Ailanthus, dessen lange Blätterwedel fast wie Palmenzweige wirken; rechts umspülen die bläulich-weißen Wogen der Nera die Trümmer der zerstörten Pfeiler, und hoch vom Gemäuer herab glänzen die exotischen Blüten des Kapernstrauches mit ihren violetten Büscheln langer Staubfäden inmitten der zarten weißen Kelche. Italien spricht Zug für Zug aus dem unvergleichlichen Bilde, und wir fühlen die ganze Poesie dieses ewig klassischen Bodens.

Die ungestüme Nera mit ihren vollen, rauschenden Fluten ist Umbriens schönster Fluß. Der in stürmischen

Piazza del Lago

Abb. 18

Kaskaden bei Terni niederstürzende Velino vermählt sein klares Gebirgswasser mit dem ihrigen. Sie selbst entspringt dem Monte della Sibilla, tief im Herzen der Berge, und endet ihren Lauf bei Orte in den Tiber mündend. Ein altes Sprichwort besagt:

„Il Tevere non sarebbe Tevere,
Se la Nera non gli dasse da bevere."

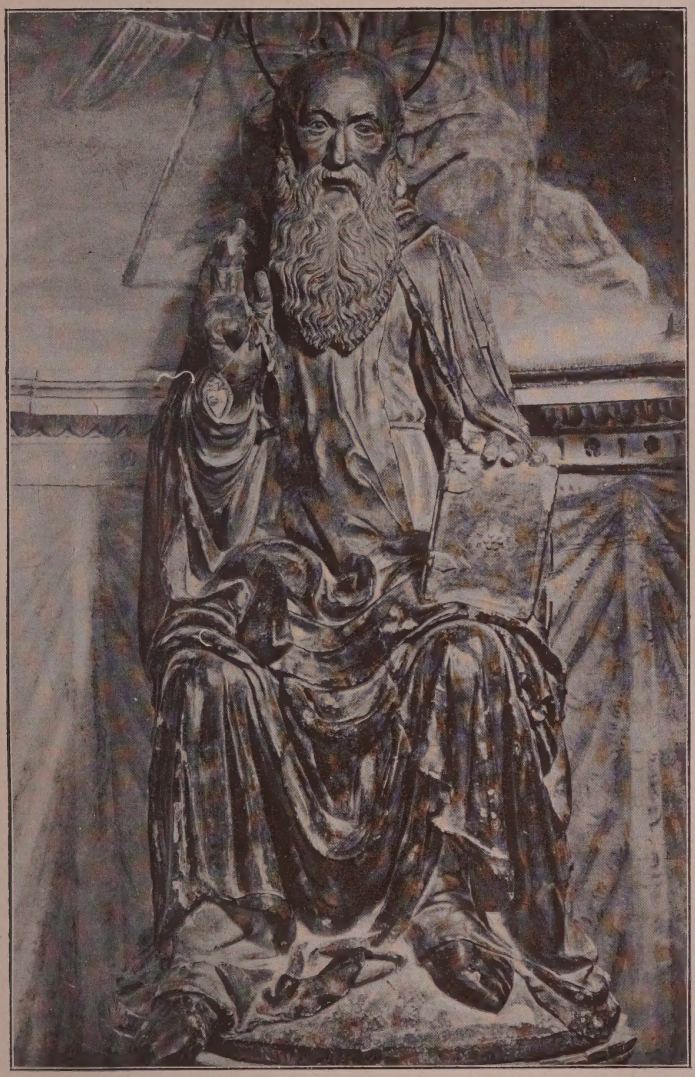
(Der Tiber wäre der Tiber nicht, gäbe die Nera ihm nicht zu trinken.) Tacitus erzählt, man habe unter Tiberius die Nera ableiten wollen, um Rom vor den häufigen Tiberüberschwemmungen zu schützen, so bedeutend erschien ihr Kontingent. Berühmt sind ihre Forellen und Aale, die schon den alten Römern mundeten. Die seltsame, weißliche, undurchsichtige Farbe des Wassers, die in zarte Aquamarintöne hinüberspielt, verrät den Schwefelgehalt, der auch von allen Dichtern betont wird, die den schönen Strom besungen haben, wie Ennius, Claudian, Martial, Plinius, Virgil u. a.

Kein Punkt in Narni oder dessen Umgebung läßt sich mit dem romantischen Zauber des Ponte d'Augusto vergleichen; doch eine Stätte bietet noch die Suggestion uralter Erinnerungen dem, der zu lauschen vermag auf der verflossenen Tage flüsternde Stimmen. Oberhalb der Stadt, nahe der Rocca, fließt in einer Art grünumsponnener Grotte ein klarer Quell, dessen Wasser ein altes Travertinbecken auffängt. Das ist alles, was erhalten blieb von dem Heiligtum der „Feronia", einer Göttin, welcher einst Haine und Quellen geweiht waren und die von Sabinern, Etruskern und Latinern verehrt wurde. Als Frühlingsgöttin und als Freiheitsgöttin ward ihre Lichtgestalt aufgefaßt; Blumen schmückten ihr Haupt; Blüten und Früchte und reiche Weihgeschenke wurden ihr dargebracht, Spiele und Feste ihr zu Ehren gefeiert. In Terracina und am Fuße des Soracte standen ihre größten Tempel, und hierher strömten alljährlich von nah und fern die Völker zu den großen Jahrmärkten herbei. Die Reisenden, die des Weges kamen, besuchten stets der Göttin Hain und Tempel und badeten die müden Glieder im erquickenden Naß ihrer Quelle. Heute sind Tempel

und Hallen vernichtet, die schattigen Haine verschwunden; nach wie vor rieseln nur noch die Quellen und singen unter grünen Farren ihr altes Lied. Diese Quelle hat ein ungarischer Dichter des 15. Jahrhunderts, Janus Pannonius, in einer langatmigen Ode gepriesen. Das Lob der Feronia Sorattina singt Strabo, und das Heiligtum der Göttin bei Terracina erwähnt Horaz in der launigen Schilderung seiner Reise mit Mäcen von Rom nach Brindisi.

Unweit des Brunnens der Feronia, von der Höhe des Berges weithin Stadt und Land beherrschend, erhebt sich Narnis festungsartige Burg, von vier mächtigen Türmen flankiert, ein Gegenstück der Rocca von Spoleto, mit dieser und der von Orvieto um die Mitte des 14. Jahrhunderts unter der Leitung des Kardinals Albornoz ausgebaut. Spätere Restaurationen änderten nur wenig an ihrem schmucklosen Typus, obgleich Vasari berichtet, daß der Florentiner Bildhauer Bernardo Rosselino die Rocca durch schöne und treffliche Mauerwerke erweitert habe[1]). Sie war aufs stärkste befestigt und mit zahlreichen Kanonen versehen; im Hauptturme — heute noch vom Volke „il maschio" genannt — stand eine Colubrine von besonderer Länge, prächtig in Bronze gegossen; sie trug das Stadtwappen von Narni, den zerzausten Kopf eines Drachen, weshalb sie „la scarmigliata" (die Zerzauste) hieß. Päpste haben oft diese Burg bewohnt, und einmal barg sie eine der berühmtesten Reliquien der katholischen Kirche. 1462 wurde hier während mehrerer Monate das Haupt des heiligen Andreas aufbewahrt, bis drei Kardinäle, darunter der ehrwürdige Bessarion, es in Empfang nahmen, mit feierlichem Gepränge nach Rom brachten und am Ponte Molle Papst Pius II. überreichten[2]).

Oft war die Rocca von Narni der Schauplatz wilder Kämpfe; so vor allem bei der entsetzlichen Plünderung der Stadt durch die Bourbonen im Juli 1527. Das große kaiserliche Heer zog nach dem Sacco di Roma Schrecken verbreitend nordwärts. Die unglücklichen Narnenser vermaßen sich, mit gewohnter Tapferkeit diesem furchtbaren Feinde zu widerstehen; sie griffen ihn an,



Holzfigur des heil. Antonius Abbas von Lor. Vecchietta im Dom von Narni

Abb. 19

töteten etwa fünfhundert ihrer Gegner und eroberten sogar mehrere Kanonen. Wutentbrannt stürzten sich die Imperiali auf die kleine Heldenschar, und als sie in die Mauern eingedrungen waren, kannte ihre grausame Rache keine Grenzen. Sämtliche Einwohner, Frauen und Kinder wurden umgebracht, Häuser und Kirchen in rauchende Trümmerhaufen verwandelt. Monatelang blieb Narni unbewohnt, eine jammervolle, menschenleere Ruine. Ergreifend ist Leandro Albertis Schilderung, der die Stadt blühend gesehen hatte und sie 1530 abermals besuchte. „Wahrlich," ruft er aus, „ich hätte dem nicht geglaubt, der mir erzählt hätte, daß diese Stadt in solcher Verwüstung zurückgeblieben sei, sah ich sie doch früher voll fröhlichen Volkes[3]).

Diese Katastrophe hat Narni für immer das Gepräge der Armut gegeben. Keine Kirche sehen wir heute, deren Fassade nicht verstümmelt wäre, kein Gebäude, das nicht Spuren der Mißhandlung trüge. Selbst der Dom ist keine Ausnahme; er starrt uns grau und verwittert an und ist zudem durch seine unglückliche Lage auch von der Piazza del Lago nur teilweise zu sehen. Dieser malerische Platz (Abb. 18), winklig, abschüssig und unsymmetrisch, erhält seinen Namen von einer gewaltigen Zisterne, die darunter liegt und aus alter Zeit stammt, wo es galt, bei Kriegsnot die bedrängten Bewohner vor Wassermangel zu schützen. Der einzige künstlerische Teil des Doms — die kleine Vorhalle — hat sehr gelitten, so daß auch sie bedeutungslos erscheint. Hier liest man über dem einen Türbogen die Jahreszahl 1497 und die Namen der drei lombardischen Bildhauer, Antonio Rose, Nicolao und Berardino. Die gleiche Jahreszahl trägt die Kapelle Eroli im Dom von Spoleto. Da die Eroli aus Narni stammen, so ließe sich vielleicht ein Zusammenhang feststellen und auch jene Kapelle diesen Lombarden zuschreiben, die zu den „maestri Comacini" gehört haben dürften, denen neuerdings so viele Bauten in Italien zuerteilt werden.

Im Innern des Domes herrscht wohltuende Stille. Wer aus dem grellen Lichte eines Sommertages hier eintritt, empfindet in den einsam dämmernden Hallen kühlende

Erquickung. Die merkwürdig zusammengewürfelte Architektur und die seltsamen Flachbögen fallen sogleich auf; die Asymmetrie eines zweiten Seitenschiffes auf der rechten Seite erhöht den unharmonischen Eindruck, den die Geschmacklosigkeiten barocker Kapellen und frischvergoldeter Altäre noch verschärfen. Die alten Säulen des Mittelschiffes und einige schöne Fragmente von Opus Alexandrinum, sowie zwei Marmorkanzeln des 15. Jahrhunderts und einige Grabmäler verdienen beachtet zu werden, besonders im linken Seitenschiff das Frührenaissance-Grab des Pietro Cesi vom Jahre 1477, dessen Aufbau an die römischen Grabmäler derselben Zeit zu lebhaft erinnert, um nicht eine Wiederholung zu sein. Der Skulpturenschmuck wirkt reich und vornehm, ist aber im einzelnen flüchtig behandelt, bis auf die liegende Figur des Verstorbenen, die zweifellos eine Meisterhand verrät. In faltigem Gewande, eine schwere geflochtene Kette auf der Brust und eine Kappe auf den lockigen Haaren, liegt der Tote da, die Hände übereinander gelegt, das Auge in tiefstem Friedensschlaf geschlossen. Von der Lünette über ihm blickt die Madonna herab, und das Christuskind scheint den Ruhenden zu segnen; doch ist leider dieses frühumbrische Fresko durch Übermalungen wertlos geworden. Zu beiden Seiten des Sockels halten zwei kleine Genien das Wappen der Cesi mit dem Motto „Omnibus idem", dessen Sinn der Tod wohl sicherer erfüllt als das Leben!

Die wohltuende Schlichtheit dieses Denkmals tritt noch mehr hervor, vergleicht man es mit den schwerfälligen Skulpturen der folgenden großen Kapelle. Ein Spanier, Pietro Gormaz, der 1498—1515 Bischof von Narni war, ließ sie errichten und mit reichem Marmorschmuck bekleiden; sich selbst setzte er an der rechten Wand ein prunkvolles Grabmal, das wiederum den Charakter römischer Prälatengräber trägt. In kunstloser Nachahmung ist es die getreue Wiedergabe des Grabmals Eugen IV. von Isaia da Pisa in S. Salvatore in Lauro, welches so vielen Renaissance-Monumenten in Rom zum Vorbilde gedient hat.

Der merkwürdigste Teil der Kirche ist das vierte Seitenschiff, das unvermittelt die Einheitlichkeit des Ganzen

stört. Hier sehen wir das uralte Oratorio di S. Giovenale, eine Kapelle, die mehr einer Grotte gleicht und wie durch eine Fassade abgeschlossen wird (6. oder 7. Jahrhundert). Ohne Zweifel ist dies Oratorium, in welchem der Heilige begraben wurde, das ursprüngliche Kirchlein gewesen, das später der Basilika einverleibt worden ist. In ihm wurde auch S. Cassio († 558) begraben. Die Fassade der Kapelle ist ganz mit nachgedunkeltem Marmor belegt, durch Pilaster gegliedert und mit Mosaikstreifen geschmückt. Das Mittelportal wird durch prächtige Eisengitter geschlossen, deren dichtes Kettenmuster eine Kerkertür wirksam abschließen könnte; tiefste Finsternis liegt dahinter. Ein ebenfalls sehr altes Relief krönt den Architrav und stellt zwei Schafe zu beiden Seiten des Kreuzes dar, die vielleicht die beiden Heiligen symbolisieren, welche in diesem Doppelgrabe ruhten. Die Gruft, in die man hinabsteigen kann, birgt heute nicht mehr die Gebeine des heiligen Juvenal († 376), welche der Bischof S. Massimo an dieser Stelle bestattete. Der heilige Juvenal war aus Karthago gebürtig und gehörte einem vornehmen Geschlechte an. Früh zum Christentum bekehrt, begab er sich mit andern Verfolgten nach Rom, wo er ein Vertrauter des Papstes Damasus I. wurde, der ihn 368 zum Bischof von Narni erhob, wo bereits der Märtyrer S. Feliciano aus Foligno das Christentum gepredigt hatte. In Narni wird besonders die Beata Lucia verehrt, die nicht nur hier in ihrer Heimatstadt, sondern auch in Viterbo und Ferrara Klöster gründete und über die zahlreiche Bücher geschrieben worden sind († 1544 in Ferrara). Sie ist mit der heiligen Lucia, der Schutzheiligen von Orvieto, nicht zu verwechseln.

Der Dom ist Narnis Schutzpatron, dem heiligen Juvenal geweiht, und sein Tag (3. Mai) wurde stets als größtes Fest gefeiert, wobei im Palazzo del Comune Aufführungen und Tänze stattfanden, und auf der Via Flaminia Stierkämpfe, Turniere, Spiele und Wettrennen das Volk ergötzten. Doch die schönste Sitte war das Privilegium des Domkapitels, alljährlich an diesem Tage einen Verbrecher zu begnadigen, der dem Hochamt im Dom

kniend mit gefesselten Händen und einen Strick um den Hals beiwohnte, worauf ihm feierlich die Absolution erteilt wurde.

Neben dem Oratorium der Heiligen Giovenale und Cassio, fesselt das Auge die Kapelle des heiligen Antonius Abbas, deren gewaltiger Triumphbogen über und über mit Skulpturen bedeckt ist. In der Nische links, auf einem häßlichen rohen Tisch, sieht man die hölzerne Statue des Heiligen, ein tüchtiges Werk des Lorenzo Vecchietta, das den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1475 trägt (Abb. 19). Der Sieneser Meister, dessen Arbeiten sich heute besonderer Wertschätzung erfreuen, hatte die Figur für die ehemalige Kirche Sant' Antonio an der Piazza del Lago gearbeitet; sie verrät ganz seine urwüchsige, wuchtige Kunst, die stets durch ihre Eigenart packen wird, wenn sie auch nicht immer ungetrübten ästhetischen Genuß gewährt. Der Kapelle gegenüber sehen wir zwischen den beiden Seitenschiffen einen zweiten Triumphbogen, der ebenfalls mit Reliefs überreich geschmückt ist. Symbolische Tiere, Blumen- und Blätterranken, Rosetten und stilisierte Ornamente wechseln miteinander ab, von zwei schlanken kannelierten Pilastern eingerahmt; hoch oben im Giebelfelde halten schwebende Engel den Kelch empor; darunter schmückt ein Fries mit Cherubimsköpfchen den Architrav und aus zwei Rundnischen treten die Halbfiguren von Moses und David hervor. Man glaubt neuerdings, dieses Werk Francesco Pellegrini aus Como und dessen Söhnen zuschreiben zu dürfen, wie ein Dokument vom 17. August 1499 zu erhärten scheint.

Narni besitzt außer dem Dom noch eine ganze Reihe von Kirchen, eine verwahrloster als die andere. Der müßte ein wissensdurstiger Kunstjünger sein, der sie alle gewissenhaft besuchen wollte! Und doch würde er vielleicht in jeder irgend eine Sehenswürdigkeit finden. S. Maria Impensole, im 13. Jahrhundert auf den Fundamenten eines Bacchustempels errichtet, besitzt seltsame archaistische Kapitäle und einen schönen, mit Mosaiken verzierten Altar, sowie an den drei Portalen der Vorhalle ziemlich rohe symbolische Skulpturen; das Portal von S. Domenico weist Reliefs aus dem 12. Jahrhundert auf

Krönung Mariä von Ghirlandaio im Municipio von Narni □

Abb. 20

und die Kirche S. Francesco eine treffliche Holzfigur des heiligen Bernardino von Lorenzo Vecchietta, die durch schlichte Charakterisierung erfreut.

Wer Sant' Agostino besucht, verfehle nicht, sich einen Wandschrank (links vom Eingang) öffnen und daraus Lichter, Gerätschaften und Papierblumensträuße entfernen zu lassen; er wird dann die freudige Überraschung haben, an dieser verborgenen Stelle ein liebliches Fresko der Madonna mit den Heiligen Lucia und Appollonia zu entdecken, voll umbrischer Anmut, zart in der Farbe, Fiorenzo di Lorenzos Schule verratend. An den übrigen Bildern der Kirche kann man getrost vorüber gehen, sollte aber nicht versäumen, sich von dem freundlichen Prior des Klosters auf die Terrasse führen zu lassen, welche den vollen Ausblick auf die Ebene gewährt. Das ganze grünende Gelände bis zum Monte Somma liegt zu unsern Füßen, durchzogen von den silberhellen Meandern der Nera, „qui se joue et s'enveloppe estrangement", wie Montaigne schreibt; das Tal umschließen sanftgewellte Hügel, hinter denen Berggipfel grüßen. Das ist Umbrien, das Land träumerischer Schönheit, mit seinen arkadischen Gefilden und blauverschwimmenden Fernen; das Land heiliger Ekstase, die Heimat mystischer Poesie. Beredtes Lob hat Taine dieser Gegend gespendet: „Hinter Narni verschönt sich die Landschaft immer noch mehr; es ist eine fruchtbare Ebene: grünendes Getreide, Reben und Ulmen vermählt, ein großer, lachender Garten; rings umher hohe Hügelketten von ernsterer Färbung, und jenseits ein Kreis blauer Berge, mit Schnee umsäumt. „Soave austero", dieses Wort kehrt oft bei italienischen Landschaften wieder." Herodian meinte schon im Altertum, daß wer die von Baum zu Baum gezogenen Gehänge des Weinlaubes zum erstenmal erblickt denken müßte, das Land selbst sei festlich bekränzt; und weil der Wein von Ulme zu Ulme sich rankt, nannten die römischen Dichter den Ulmbaum den Gatten der Rebe. Unvergeßlich bleibt der Eindruck jedem, der einmal die Aussicht von Narnis Höhe herab im goldigen Licht eines Sommerabends gesehen, wenn das Grün in tieferem Glanze schillert, und die Ortschaften, die Sonnenstrahlen fangend, erglühen. Terni liegt im Hintergrunde

des Tales an den Fuß der Berge geschmiegt, rechts hoch oben Colliscipoli, gegenüber in gefahrvoller Lage Cesi, von überhängenden Felsen ewig bedroht. Äußerst malerisch wirkt in diesem Bilde das Kloster S. Girolamo, unterhalb Narni auf einer Vorstufe des Berges gelegen, ein burgähnlicher, im alten Stil restaurierter Bau, seit kurzem von einem aus Frankreich ausgewiesenen, in strenger Klausur lebenden Nonnenorden angekauft. Für die Kirche dieses Minoritenklosters malte Ghirlandaio im Jahre 1486 das Temperabild der Krönung Mariä, das heute im Municipio aufbewahrt wird.

Das prächtige Gemälde gehört zu den geschlossensten Kompositionen des Florentiner Meisters, der sich an Fra Filippo Lippis Fresko im Dom von Spoleto inspiriert haben mag, den gleichen Vorwurf jedoch individuell gestaltet (Abb. 20). In manchen Teilen erkennt man die Hand der Gehilfen; Restaurationen an den Gewändern und an etlichen der Köpfe fallen störend auf. Und doch ist das Bild ein Meisterwerk, herrlich vor allem in der unteren Hälfte, wo eine Schar von Heiligen kniend dem Vorgang beiwohnt. Hier sehen wir Köpfe von inniger Schönheit: den Asketen Franciscus, den greisen Hieronymus und in der linken Ecke Petrus, der mit dem Ausdruck verklärter, selbstvergessener Inbrunst emporschaut zur Mittelgruppe Christi und der Madonna. Die drei Predellenbilder sind von Schülerhand, wahrscheinlich von jenem Bartolommeo di Giovanni aus Florenz, der von Berenson entdeckt und von ihm „Alunno di Domenico" genannt worden ist, und der wiederholt die Predellen für Ghirlandaios große Altartafeln geliefert hat. Für die Krönung Mariä von Narni erntete Ghirlandaio allgemeine und begeisterte Bewunderung, und als 1511 Spagna den Auftrag erhielt, den gleichen Gegenstand für die Kirche der Reformati in Todi zu malen, wurde ausdrücklich eine Wiederholung des Bildes von Narni verlangt. Eine zweite Replika malte Spagna für Trevi. In der Komposition sind beide fast Kopien zu nennen; doch wieviel Kraft des Ausdrucks ging verloren zwischen dem Original des Florentiner Meisters und den umbrischen Wiederholungen!

In einem andern Saale des Palazzo Municipale ist ein Fresko, welches die lächerliche, falstaffartige Figur des Dichters Galeotto Marzio darstellt, eines wunderlichen Kauzes, der an den Höfen des Königs Matthias Corvinus von Ungarn und Ludwig XI. von Frankreich keine unbedeutende Rolle gespielt hat und zu den wenigen berühmten Männern Narnis gehört. 1427 hier geboren, studierte er bei Guarino da Verona in Ferrara zugleich mit dem bereits erwähnten ungarischen Dichter und Humanisten Janus Pannonius, der zeitlebens sein Freund blieb. 1450 wurde er nach Padua berufen, wo er mehrere Jahre Medizin, Mathematik und Astrologie lehrte. Später lebte er in Ungarn und Frankreich und wurde überall mit Ehren überhäuft. Durch sein Traktat „De vulgo incognitis" gelangte er zu großer Berühmtheit, hatte dafür aber von der Inquisition wiederholte Verfolgungen zu erleiden. Er wurde vor allem für den Satz: „Wer im Lichte der Vernunft und der Naturgesetze lebt, wird die ewige Seligkeit ernten," angeklagt und verurteilt, doch rettete ihn Sixtus IV., der sein Schüler gewesen war, vor der drohenden Gefahr und gab ihm die Freiheit wieder. Er starb eines rätselhaften Todes. Im Quentin Durward gibt Walter Scott eine Beschreibung Galeottos und nennt ihn „the poet and philosopher Galeotto Marti, or Martius, or Martivalle of Narni in Italy"[4]).

Wohl sagt Leandro Alberti ausdrücklich, Narni sei die Heimat vieler berühmter Männer und führt eine Reihe von Kardinälen und Literaten an; doch von diesen ist keiner, dessen Ruhm die kurze Gegenwart seines Daseins überdauert hätte. Aber einige Namen stehen doch in der Geschichte eingetragen und sind noch nicht in tonloser Vergangenheit verhallt.

Dem großen Rom gab Narni einen Kaiser, jenen weisen Nerva, der nach des verhaßten Domitians Regierung Ruhe, Frieden und Eintracht stiftete. Mehrere Mitglieder seiner Familie hatten vor ihm hohe Ämter bekleidet und waren als Konsuln und Questoren angesehene Leute gewesen. Sein Vater war ein geachteter Jurist, sein Großvater jener Marcus Coccejus Nerva, römischer Präfekt der Aquädukte, der in Narni eine unterirdische heute

noch zum Teil erhaltene Wasserleitung baute, die das Quellwasser auf eine Entfernung von 15000 Schritt der Stadt zuführte. Nerva selbst wurde sein Lebenlang als ein Beispiel der Rechtschaffenheit und unbestechlicher Ehrlichkeit gepriesen und bewährte sich in allen verantwortungsvollen Stellungen. Nero zeichnete ihn besonders aus und ließ, wie Tacitus erzählt, zwei Statuen von ihm errichten. Domitian dagegen fürchtete seinen wachsenden Einfluß und verbannte ihn nach Tarent. Dort überraschte den Mann, der keinen Ehrgeiz kannte, die Proklamation zum Kaiser, welche unmittelbar der Ermordung Domitians folgte (96 n. Chr.). In der kurzen Zeit seiner Regierung, die keine 1½ Jahre umfaßt, hat der mehr als Sechzigjährige unermüdlich das Wohl von Volk und Staat gefördert. Den unbarmherzig verfolgten Christen gewährte er sogleich volle Freiheit, rief verschiedene Römer aus dem Exil zurück, machte aus eigenen Mitteln dem Volke große Schenkungen an Getreide und verminderte die schwere Steuerlast. Seine Gerechtigkeit und Toleranz, seine Seelengröße und Humanität lohnte ihm das Volk durch begeisterte Liebe, und auf seine Medaillen wurde das Motto geprägt: Roma renascens. Er wählte selbst seinen Nachfolger, indem er Trajan adoptierte und ihm den Kaisertitel verlieh. Von den Statuen, die zu seinen Lebzeiten und seinem Andenken errichtet wurden, ist die bekannteste im Vatikan, wo er sitzend mit Lorbeer gekrönt dargestellt ist; auf seinen charaktervollen, vom Alter tief gefurchten Zügen liegt der schwermütige Ernst eines langen, erfahrungsreichen Lebens. Nerva starb im Januar 98 und hinterließ ein dauerndes Denkmal seiner Regierung in dem Forum Nervae oder Transitorium, von welchem sich heute nur die sogenannten „Colonacce" erhalten haben, die zu den vielen malerischen Fragmenten aus Roms großer Vergangenheit gehören.

Die Tapferkeit und kriegerische Tüchtigkeit der Narnenser, so oft im Kampfe erprobt und für die Sicherheit ihres vielbedrängten Daseins so unentbehrlich, hat ihren beredten Ausdruck in Narnis größtem Sohne gefunden, dem Condottiere Erasmo Gattamelata. In ihm

Kopf des Gattamelata von Donatello in Padua Abb. 22

gipfelt der langererbte Heldenmut der alten, bis in graue Vorzeit hinaufreichenden Geschlechter rauher Krieger und paart sich mit der List und dem Geschick eines genialen Mannes. Er erhielt seinen Namen eben der Schlauheit wegen, mit welcher er den Feind zu überlisten verstand (Gatto — Katze, miele — Honig). Er war der Sohn eines Bäckers und ein überaus stattlicher Mann; seine Gattin, Giacoma della Leonessa, schenkte ihm einen Sohn, der in jungen Jahren starb, — und fünf Töchter, von denen die zweite, Polissena, eine vielbesungene Schönheit wurde. Gattamelatas Lebenslauf verfolgen, heißt die Chronik endloser Schlachten, Belagerungen, Siege und Niederlagen durchblättern. Einen großen Teil der Schuld an den Greueln jener Zeit — wie Macchiavelli behauptet die ganze Schuld — trugen ohne Zweifel die Söldnertruppen mit ihren grausamen Condottieri, wobei das schlimmste Loos der Bevölkerung zufiel, deren Leben und Besitz den mörderischen Banden aller Parteien zum Opfer fiel. So ist es denn ein echter Ruhmestitel, den Gattamelata trägt, wenn stets seine Milde und Güte gepriesen werden und die Schonung, die er dem geschlagenen Feinde und dem Volke erwies. Herrschten andere durch Gewalttätigkeit, so tat er es durch Gerechtigkeit und die strenge Zucht, die er an seinen Soldaten zu üben wußte. Auch verfolgte er keine eigenen Zwecke und blieb deshalb den Herren treu, denen er diente, erst dem Papst, und von 1434 an der Republik Venedig. Diese lohnte seine Verdienste, indem sie ihn zum Generalissimus erhob. Er galt nach Carmagnolas Tode in Italien allgemein für den größten Feldherrn seiner Zeit, obgleich es seinem erbittertsten Gegner Piccinino wiederholt gelang, ihn zu überrumpeln und zu schlagen. Doch Gattamelata vermochte immer wieder seine Truppen zu retten und bald mit Vorsicht und Klugheit zum endlichen Siege zu führen. Er starb 1443 an einem rheumatischen Fieber, das ihm eine eisige Wintercampagne am Gardasee eingebracht hatte, und wurde in Sant' Antonio in Padua begraben. In der skulpturenreichen Cappella del Sacramento dieser ehrwürdigen Kirche sieht man seine liegende Grabfigur in voller Kriegs-

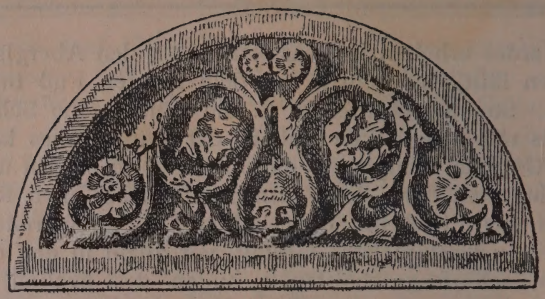
rüstung, über ihm Helm, Schwert und Kommandostab; zwei geflügelte Genien halten die Inschrifttafel, auf welcher des neapolitanischen Dichters Porcellio Epitaph zu lesen ist. Lauro Querini hielt bei der feierlichen Beisetzung die Leichenrede, die er mit den Worten eröffnete: „Narnia urbs antiqua, venerabilis. Narnia quae nobis Gathamelatam nostrum in ducem protulisti." In der Schatzkammer des Santo zeigt man des großen Feldherrn Kommandostab, und im Arsenal in Venedig wird seine Rüstung bewahrt. Sein Andenken aber erhält der Nachwelt seit mehr als 450 Jahren das Denkmal von Donatellos Hand, welches in gleichem Maße zwei großen Männern zum Ruhme gereicht.

Neben der mächtigen Fassade des Santo auf dem weiten, öden Platz wirkt Gattamelatas Reiterbild fast zu klein, und es mag scheinen, als ob zwischen Reiter und Pferd ein Mißverständnis bestünde. Doch nur von weitem. Wer am Fuß des hohen, ovalen Sockels steht und hinaufblickt zu dieser unvergleichlichen Gruppe von Mann und Roß, in denen in gleichem Maße eine Kraft, ein Wille, eine Bewegung verkörpert werden, den kann nur eine begeisterte Freude an dieser hohen und höchsten Leistung beseelen. Manche haben dieses Denkmal Donatellos größtes Werk genannt und nicht mit Unrecht; denn außer der Schöpfung als solcher muß auch die Schwierigkeit der Aufgabe betont werden, da dieses Reiterstandbild das erste wirklich monumentale war, das seit den Tagen des alten Rom in Bronze gegossen wurde. Wohl kennen wir frühere Beispiele von marmornen Reiterbildnissen, doch stammen sie alle von Gräbern, wie die der Scaliger in Verona, das des Bernabò Visconti, heute im Castello Sforzesco in Mailand u. a. Zweifellos hat Donatello Marc Aurels Standbild oft und eingehend studiert, wie auch die vier Bronzerosse an der Kirche von S. Marco in Venedig; aber er begnügte sich nicht damit, jene antiken Vorbilder zu wiederholen; vielmehr schuf er ein durchaus „individuelles Pferdeporträt"[5]), das er sicherlich mit seinem fein naturalistischen Empfinden einem lebenden Modell nachbildete. Donatello läßt sein Pferd den linken Vorderfuß heben im Gegensatz zu den Alten, bei denen stets der rechte Fuß

des Pferdes erhoben ist, was sich durch den Aberglauben erklären läßt, der Schritt mit dem rechten Fuß brächte Glück. So überschritten z. B. die Römer eine Schwelle niemals mit dem linken Fuß in der Furcht, dies könnte ihnen Unglück bringen. Von Donatello ab bis auf unsere Tage hat sich dann die Norm erhalten, bei allen Reiterbildern das Pferd mit dem linken Fuß ausschreiten zu lassen. In Gattamelatas Gestalt, vor allem in den eigenartigen, scharf geschnittenen Zügen des großen Condottiere (Abb. 21) zeigt Donatello seine ganze Meisterschaft in der Prägung der Individualität. Hier hat er „ein monumentales Bildnis erreicht, das schlechterdings nicht überboten werden kann. Der Kopf ist bartlos; die dünnen, ungewöhnlich langen Lippen sind fest aufeinander gepreßt, die Augen unter den buschartigen Brauen scheinen — ohne Pupillen! — ein unbegrenztes Sehfeld zu umfassen."

In Padua klingt Gattamelatas Leben aus; im Norden Italiens fand der Umbrer sein Arbeitsfeld, seine Ruhestätte und das ruhmvolle Ehrendenkmal seiner Taten. So ist Narni, das bescheidene Felsenstädtchen, mit der großen Lagunenrepublik verknüpft. Und solche Zusammenhänge verbinden in Italien, wie die Fäden eines vielverschlungenen Gewebes, alle Stätten der Kunst und der Kultur miteinander, mögen auch die Spuren ihrer einstigen Größe noch so sehr verwischt worden sein. Stimmungsvoll drückt dies Alinda Brunamonti, die erwähnte umbrische Dichterin, aus, wenn sie singt:

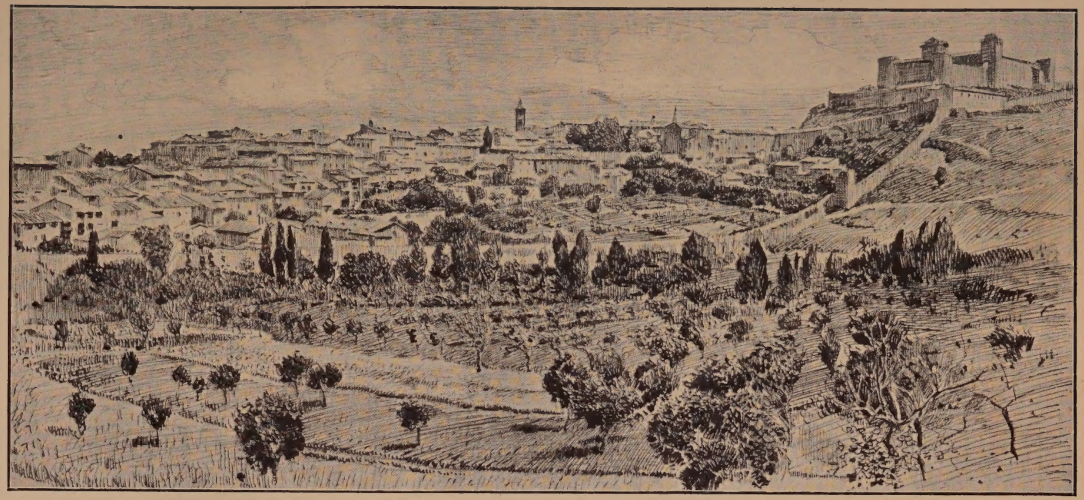
An diesem Zeichen
Erkenne Italien! In ihm der stolzen
Bauten nicht rühmen allein sich gewaltige Städte
Und seltener Schätze. Auch armsel'ge Dörfer,
Die nimmer erreicht des rastlosen Lebens,
Der hastenden Menschen wirres Getriebe, —
Auch sie schmückt die Kunst. Und mehr noch als andre
Italische Länder kann solchen Besitzes
Toskana sich rühmen und du, o geliebte,
Umbrische Heimat![6])



IV. SPOLETO.

I.

Wer von Orvieto und Narni nach Spoleto kommt, dem öffnet sich wie mit einem Zauberschlage das weite umbrische Haupttal in seiner ganzen Ausdehnung, jene Valle Spoletana, die in bezwingender Heiterkeit dem Auge entgegenlacht. Der blaue Duft, der über den zarten Berglinien verschwimmend schwebt, die goldflüssige Atmosphäre, grüne Wiesengründe und schlanke Bäume mit hohem Schaft und zierlicher Laubkrone — es ist alles noch so, wie wir es aus den Bildern der umbrischen Meister kennen, die ihre schöne Heimat liebten und keinen besseren Hintergrund zu schaffen wußten für fromme Madonnenbilder, als den der Natur, die sie umgab. Und die Natur bleibt sich ewig treu; sie wird nicht müde, nach denselben Typen uraltes neu zu schaffen, und zeigt auch unsern Augen dasselbe Antlitz und das gleiche Lächeln, das Peruginos Kunst verherrlicht hat. Die zarten Töne und Halbtöne der Präraffaeliten waren wohl geeignet, den Liebreiz dieser Gegend zu schildern. Wie schwer dagegen, ihn mit der Feder wiederzugeben! Man muß selbst die blühende Ebene durchstreifen, die Höhen erklimmen und die Städte besuchen, um den Zauber der „Umbria verde“ zu begreifen. Darum ist sie auch alljährlich das Reiseziel von vielen Tausenden geworden. Aber während alle nach Perugia und Assisi streben, liegt



Gesamtansicht von Spoleto □ Abb. 22

Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

Spoleto im Südosten so still und abseits, als wäre es jedem Fremdenverkehr weit entrückt. Täglich eilen die Schnellzüge vorüber, aber nur selten steigt jemand hier aus, und die Reisenden, die im dichtgedrängten Waggon vorüberziehen, werfen kaum einen Blick auf die altertümliche Stadt, die von der grauen Burg gekrönt und von Bergen umschlossen so reizend in Grün gebettet daliegt (Abb. 22).

Allerdings ist Spoleto kein so ausgeprägter Charakter eigen wie z. B. Perugia, dessen dunkle Mauern unerbittlich und drohend wie in den Tagen der Tyrannenherrschaft zu Tal blicken; oder Assisi, über das Legende und Poesie ihre goldenen Schleier gebreitet haben und das verträumt und weltfern sich an die Abhänge des Subasio lehnt; oder selbst das kleine Felsennest Trevi, welches auf so spitzem Felsenkegel sich auftürmt, daß derselbe in der goldenen, die Domkuppel krönenden Kugel seinen richtigen Abschluß findet. So prägnant ist der Charakter von Spoleto keineswegs; man möchte ihn dem herben Duft einer Waldblume vergleichen, den man erst merkt, wenn man ihn schon lange in sich eingesogen hat.

Prächtig thront die Stadt auf halbrundem Hügelrücken, der unten von alten Mauern eingefaßt wird, bis zu denen die Häuserreihen herabsteigen; oben bildet die Burg den Abschluß. Bei diesem pittoresken Komplex von Gebäuden fällt die dunkle Farbe des Materials auf. Wo der schwarzgraue Stein gewonnen wurde, weiß man nicht mehr; jedenfalls muß er aus den nahen Bergen stammen, da die ganze Stadt daraus erbaut und nach jeder Zerstörung neu errichtet wurde. Diese dunkle Farbe gibt Spoleto ein düsteres Aussehen, das der hellen Sonne bedarf, um gemildert zu werden. An Regentagen liegt eine unsägliche Melancholie über allem, wie denn kein Land so wenig den Sonnenglanz missen kann wie Italien. Wir lesen mitunter Beschreibungen von Spoleto, die nur dessen traurig öde Schwermut schildern, und wir müssen lächeln, wenn ein französischer Schriftsteller in unsern Tagen ausruft: „Dans quel cercueil suis-je venu m'étendre?“ Für ihn ist es die verlassenste und verfallenste aller Städte, die nur grenzenloses Elend zur Schau trägt, und erst wenn er hinauswandert in die Wäl-

der des Monte Luco, ändert sich seine Stimmung, und er ruft aus: „Noch habe ich niemals in Italien — selbst in Toskana bei Florenz —, so großartige Landschaften eine Stadt so eng umschließen sehen."

Im Innern ist Spoleto ein Netz enger Straßen, von denen nur wenige fahrbar sind, während die meisten mit steilen Stufen zur Höhe emporsteigen und fast immer dunkel und einsam sind. Von Haus zu Haus, die morschen Mauern stützend, überspannen zahlreiche steinerne Bogen den Zwischenraum; sie wurden nach heftigen Erdbeben errichtet, um die Häuser vor Einsturz zu bewahren. Denn Erdbeben sind hier keine Seltenheit, und kaum ein Jahr soll vergehen, ohne daß sich mehr oder minder starke Erdstöße fühlbar machten. Auch in der Geschichte werden Kataklysmen dieser Art häufig erwähnt; so im Jahre 58 n. Chr., wobei die Stadt fast gänzlich zerstört wurde. In Zwischenräumen von 70 bis 80 Jahren scheinen sich derartige Katastrophen, oft mit entsetzlicher Heftigkeit, wiederholt zu haben. Im Volke lebt der Glaube, daß die Reliquien des Schutzheiligen und ersten Märtyrers von Spoleto, San Ponziano, Hilfe und Rettung bei Erdbeben verleihen, und sie sind daher der Gegenstand allgemeiner Verehrung.

Der ursprüngliche Plan der Stadt ist leicht zu übersehen. Von der Höhe aus gingen etwa fünf lange Straßen strahlenförmig auseinander und führten quer durch das Netz der Gassen und Häuser, jede zu einem Tore hinab. Sie bestehen noch und vermitteln den Verkehr zwischen der oberen und unteren Stadt, horizontal durchschnitten vom Corso Vittorio Emanuele, der heute den Mittelpunkt bildet. Hier konzentriert sich alles Leben; hier sind die wenigen Läden und die unvermeidlichen Cafés; hier spielt an Sonntagen die Militärkapelle, und ganz Spoleto wogt dann mit erstaunlicher Beharrlichkeit die enge Straße auf und nieder. Sehr auffallend wirken die Volkstypen. Die Frauen, meist zart und dunkel gefärbt, haben den verschleierten Blick umbrischer Madonnen; das Oval des Gesichts ist schmal und edel geformt. Die Männer dagegen sind große, stämmige Gestalten, oft blondgelockt und mit kernigen Zügen. Doch am meisten

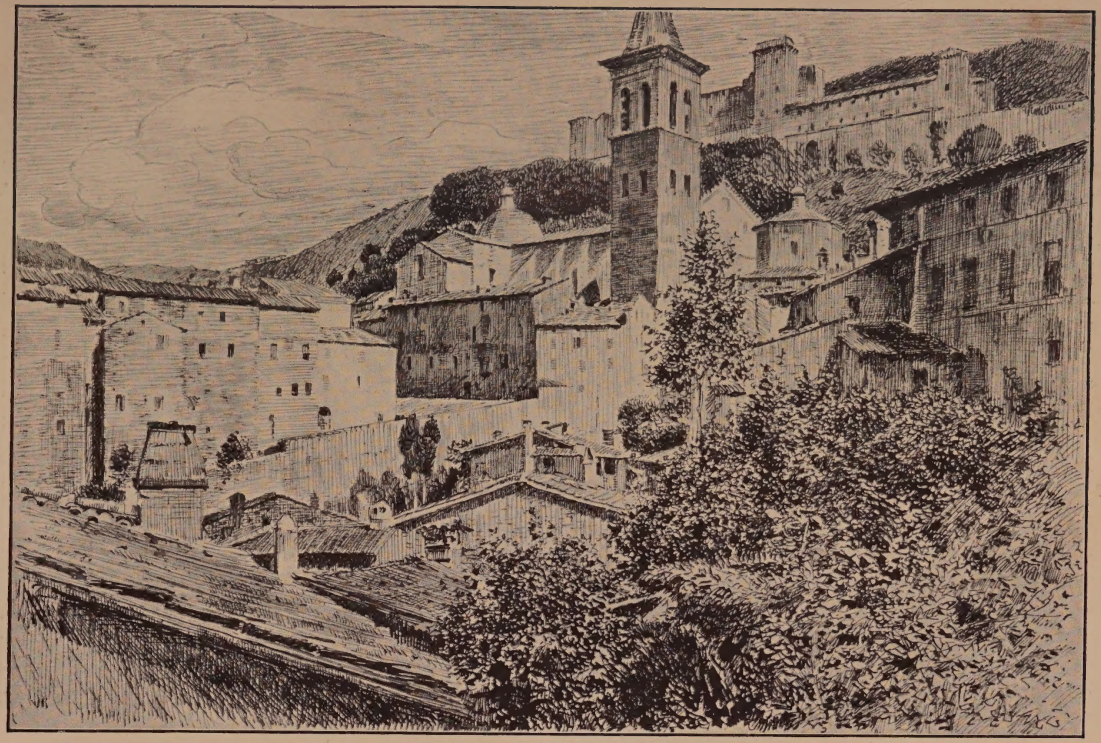
überraschen die herrlichen Greise. Mit ihren weißen, wallenden Bärten schreiten sie so rüstig einher, so glanzvoll blicken unter gewaltigen Brauen die Augen hervor, daß man die Typen vor sich zu haben glaubt, die einem Gottvater Michelangelos zum Vorbild dienten.

Wir besitzen das Zeugnis eines Spoletaners aus dem 16. Jahrhundert, Severo Minervio, der den Charakter seiner Mitbürger eingehend schildert. Er sagt, der Spoletaner sei stolz und herrisch, von großer Tapferkeit im Kampf und klug im Regieren; er könne jähzornig und rachsüchtig sein, wie er auch kein Joch ertrüge, denn die Freiheit sei ihm alles; er rühmt seine große Sparsamkeit und Mäßigkeit, den frommgläubigen Sinn und die Mildtätigkeit gegen Arme und als besonders hervortretende Eigenschaft die Gastfreundschaft, die oft ohne Grenzen sei. Das Äußere schildert Minervio als ernst und düster und ein stolzes, strenges Wesen verratend; die Frauen aber seien von ungewöhnlicher Schönheit und so rein an Sitten, daß sie ganz Italien zum Vorbild dienen könnten; sie würden von den Männern mit leidenschaftlicher Verehrung geliebt und gehütet. Die Geschichte spiegelt dasselbe Bild wieder, das uns Minervio gezeichnet hat. Freiheitsliebe und Jähzorn, Rachsucht und Tapferkeit finden ihren Ausdruck in den Parteikämpfen wie in den Kriegen mit Nachbarstädten und äußeren Feinden, vor deren Übermacht kein Spoletaner je zurückgeschreckt ist. Die Mildtätigkeit äußert sich in gemeinnützigen Werken; so soll hier einer der frühesten Monte di Pietà (Leihhaus) bestanden haben, nachdem der erste 1463 in Perugia gegründet worden war. Ihre Gastfreiheit aber bewies die Stadt bei jedem Empfange, den sie hohen Gästen bereitete. Der Prunk, der für Lucrezia Borgia, Julius II., oder später beim Einzug der Königin Christine von Schweden (1655) und der Witwe Jan Sobieskis, Maria Casimira von Polen (1699), entfaltet wurde, überstieg oft weit die Mittel, so daß die Bevölkerung durch erhöhte Steuern jahrelang für jene glänzenden Feste büßen mußte.

Die reiche Vegetation, welche Spoleto von allen Seiten umgibt, seine Wälder und Olivengärten, die Weinberge,

die wohlgepflegten, schattigen Alleen und hübsch geschnittenen Weißdornhecken sind ein Hauptmotiv im Bilde dieser Stadt, die ihr ehrwürdiges Alter erst verrät, wenn man hinabsteigt in die Kellerräume der Gebäude und in die Krypten der Kirchen und sich überzeugt, daß eine tote Stadt, tief unter der heutigen begraben, im Schoße der Erde ruht. Ihre Vergangenheit soll bis vor die Gründung Roms zurückreichen, und zwischen der Gegenwart und jener Zeit liegen die Jahrhunderte ihrer vielbewegten Schicksale.

Schon die Mauern können Geschichte lehren; denn hier sehen wir deutlich an manchen Stellen übereinandergeschichtet, erst die pelasgischen Zyklopenmauern, darüber die umbrischen, etruskischen, römischen und endlich die mittelalterlichen Mauerwerke, also eine Spanne Zeit von 3000 Jahren. Von ihnen liest sich die Vergangenheit ab wie von einem Palimpsest. Nach dem Niedergange der drei großen Völkerschaften — Pelasger, Umbrer und Etrusker, — blühte Spoleto als römische Kolonie schnell empor und schmückte sich mit prächtigen Bauten, deren Überreste zahlreich, aber schwer zu erforschen sind, da die modernen Häuser fallen müßten, um jene Trümmer ans Licht zu bringen. So besaß die Stadt ein gewaltiges Amphitheater, das Prokop erwähnt[1]) und dessen Bogen den Umfang des ehemaligen Baues erraten lassen; unter dem Palazzo Pubblico sind wertvolle wohlerhaltene Mosaikfußböden freigelegt, die einem vornehmen römischen Wohnhause angehört haben; an der Piazza del Mercato sind die Fundamente eines Tempels gefunden und im Kloster von Sant' Agata Überreste großartiger Thermen aufgedeckt worden. Eines der wenigen Monumente aus römischer Zeit, welches man nicht unter der Erde zu suchen braucht, ist der Bogen, der sich unmittelbar an der Kirche Sant' Ansano, in zwei Häuser eingemauert, über einer Straße wölbt. Er ist aus gewaltigen Travertinquadern gefügt und gut erhalten, aber heute so tief in den Erdboden gesunken, daß er kaum ein Drittel seiner früheren Höhe beträgt. Er wurde als Ehrenpforte für Germanicus und Drusus errichtet, jenes Drusus, der im Jahre 11 v. Chr. nach seinem



Blick auf Dom und Rocca von Spoleto
Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

Abb. 23

zweiten siegreichen Feldzug gegen die germanischen Völkerschaften an den waldigen Abhängen des Taunus die Saalburg erbaute, welche anläßlich ihrer Restaurationen so vielfach genannt worden ist. Auch eine bedeutende Anzahl hier aufgefundener Inschriften gibt Aufschluß über Spoleto als römische Kolonie, über Sitten und religiöse Gebräuche. So ein Cippus, der über dem Portal einer Kirche eingelassen war, jetzt aber in der Pinakothek aufbewahrt wird. Der Inhalt der Inschrift ist ein Verbot, im heiligen Hain des Jupiter Holz zu fällen oder Bäume und Büsche zu entwenden, die für die jährlichen Opfer bestimmt seien; auch werden die Strafen, die den Übertreter treffen, genannt.

Im Zentrum der Stadt trägt das ärmste, nur von Bettlern bewohnte Viertel den seltsamen Namen Basilika. Dieser Name, welcher im Sinne einer römischen Kauf- und Gerichtshalle zu verstehen ist, knüpft sich an die Überreste eines Gebäudes, dessen Mauern zum größten Teil in die umgebenden Häuser eingebaut sind und nur an einer Seite freiliegen. Hier sieht man die gewaltigen, aufeinander geschichteten Quadern, welche grau und grimmig der Zeit trotzen. Übrigens soll es sich nicht um eine Basilika, sondern um ein am Forum gelegenes Gefängnis handeln. Wer es nicht scheut, einen Blick in die dunklen Gassen und Höfe zu werfen, welche hier einen dichten Knäuel verfallener Häuser durchsetzen, den wird das menschliche Elend erschrecken, das sich ihm offenbart. Selbst Türen und Fenster fehlen den entsetzlichen Behausungen, denn nur wenn alles offen steht, brauchen die unglücklichen Insassen weder Steuern noch Miete zu zahlen!

Welch ein Kontrast zu dem reichen und mächtigen Spoleto des Altertums! Oft bewies damals die Stadt ihre ungewöhnliche Stärke, so im Jahre 217 v. Chr., als es ihr gelang, Hannibal zurückzuschlagen, der nach dem Siege am trasimenischen See romwärts eilte und kein Hindernis auf seinem Wege vermutete. Das Stadttor, an dem der Sieg sich für die tapferen Verteidiger entschied, heißt noch Porta Fuga und trägt als Inschrift die Worte des Livius, mit denen er die Begebenheit ge-

schildert hat. Mit der ihm eigenen feurigen Sprache, aus welcher uns Waffengeklirr und Siegesgeschrei entgegen schallen, besang Carducci in einer seiner Oden der Spoletaner Heldenmut.

Weniger glücklich war die Rolle, die Spoleto in den römischen Bürgerkriegen spielte, denn da es Marius begünstigt und sich Sulla widersetzt hatte, verfuhr dieser mit grausamer Härte, sobald er die Gewalt an sich gerissen hatte, und verurteilte die meisten Einwohner zu dauerndem Exil. Später waren es die Goten, die als Sieger einzogen. Theoderich der Große soll hier einen gewaltigen Palast erbaut und bewohnt haben; auch sonst ward er nicht müde, die Stadt zu schmücken, restaurierte die alten Thermen, ließ Straßen pflastern und die schädlichen Sümpfe der Umgegend austrocknen. Nach seinem Tode wurde Spoleto dann wie ein Spielball zwischen den Goten und den byzantinischen Exarchen hin und her geworfen, bis 572 die Langobarden siegreich einzogen und das Herzogtum Spoleto gründeten. Als erster Herzog regierte der heldenmütige Faroald I., der mit unermüdlicher Tatkraft des Territorium nach allen Seiten zu erweitern wußte und zugleich Ordnung im Innern schuf. Mit ihm und seinen Nachkommen begann das langobardische Herzogtum eine Rolle in der Geschichte Italiens zu spielen und erstreckte sich bald vom Adriatischen Meer bis zum Tiber. Der nächste Herzog Ariulf eroberte Perugia und mehrere Städte der Marken und umgab sich mit dem Hofstaat eines Königs. Ihm folgte 703 Faroald II., der als milder und weiser Herrscher von seinen Untertanen vergöttert wurde. Doch mächtiger noch war Guido II., der als Nachkomme in weiblicher Linie von Karl dem Großen Ansprüche sogar auf Frankreichs Thron erhob. Wenn ihm dies auch nicht gelang, so siegte er doch über seinen Gegner Berengar von Friaul und wurde in Pavia zum König, in Rom 891 zum Kaiser von Italien gekrönt.

Es folgen Wirren, Intriguen und Konflikte, die Spoletos Herzöge in den weltgeschichtlichen Kampf des Papsttums mit den fränkischen Königen und den deutschen Kaisern verwickeln. Wüste Korruption herrschte

in Rom, wo ein päpstlicher Würdenträger, Theophylakt, der sich Konsul und Senator der Römer nannte, mit seiner Frau, der ehrgeizigen Theodora, und seiner sittenlosen Tochter Marozia gewalttätig herrschte, nach Belieben Päpste einsetzte und mordete und alle Ämter mit seinen Kreaturen besetzte. Diese Zeit bedeutet den dunkelsten Abschnitt der Papstgeschichte. Von ihrer Residenz, der Engelsburg, aus, regierte Marozia den ganzen Kirchenstaat. In zweiter Ehe mit Alberich von Toskana vermählt, der das Herzogtum Spoleto erobert und den letzten Nachkommen Guidos ermordet hatte, erstreckte sich ihre Gewalt über ganz Mittelitalien, und sie mißbrauchte sie in jeder Weise. Doch ein Feind erstand ihr im eigenen Sohn, Alberich II., der sie und ihren dritten Gemahl, Hugo von Provence, von Marozia zum König von Italien erhoben, in der Engelsburg belagerte. Gefangen genommen, endete die furchtbare Frau ihre Tage im Dunkel des tiefsten Kerkers. Der unerschrockene Sohn aber wußte nun die Gunst des Volkes zu gewinnen und wurde zum Fürsten und Senator aller Römer ausgerufen. Den Plan, aus dem päpstlichen Patrimonium einen weltlichen Großstaat zu bilden — dies Ideal, das später einen Cesare Borgia beseelte —, suchte schon Alberich zu verwirklichen, und solange er regierte, waren die Päpste nur schwache Werkzeuge in seiner Hand, in welcher die Geschicke Italiens ruhten. Auch Spoletos nahm er sich an. Dieses kleine Herzogtum blieb lange noch der Preis, um den gewissenlos gewürfelt wurde. So hatte es 1057 Gottfried der Bärtige, Herzog von Lothringen, eingenommen, dem sein Sohn Gottfried der Bucklige folgte, der Gemahl der großen Markgräfin Mathilde von Toskana. Durch ihn gelangte Spoleto in deren Besitz und gehörte zu den von ihr der Kirche vermachten, sogenannten Mathildischen Gütern, um die ein fast hundertjähriger Kampf zwischen Papst und Kaiser entbrannte.

Auch später noch hatte Spoleto öfters deutsche Herrscher, so daß hier mehr als in andern umbrischen Städten germanische Einflüsse sich geltend gemacht haben und heute noch — latent vorhanden — vielleicht nachzuweisen

wären. 1133 war Herzog Heinrich von Bayern mit Spoleto belehnt worden, dem sein Bruder Welf folgte. Ende des Jahrhunderts regierte sodann Konrad von Urselingen, der Schwabe, als letzter Herzog von Spoleto, bis ihn Innocenz III. 1198 in Narni zwang, zu kapitulieren und einen Rektor einsetzte. Doch nicht auf lange, denn bald machte der Kaiser seine Ansprüche geltend. Erst vom Jahre 1247 an gehörte Spoleto endgültig zum Kirchenstaat, bis Viktor Emanuel das heutige geeinigte Königreich Italien gründete.

In die unruhvollen Zeiten des Mittelalters fielen im Zusammenhange mit den äußeren politischen Ereignissen hier wie überall die erbitterten Guelfen- und Ghibellinenkämpfe, wie auch fortwährende Zerwürfnisse mit Nachbarstädten. Mit Perugia und Foligno, mit Narni und Rieti, mit Todi und Norcia war Spoleto in ewige Kriege verwickelt und wurde nicht selten durch die siegreichen Feinde erobert und mit Feuer und Schwert verheert. Solchen Plünderungen ist es zahllose Male ausgesetzt gewesen. Keine Stätte birgt mehr Erinnerungen wie der stille Platz, auf welchen die alte Domfassade so ernst und melancholisch niederschaut. Hier haben sich die Hauptszenen aus der bewegten Geschichte Spoletos abgespielt, und neben einzelnen freundlichen Episoden sind es vor allem tragische Ereignisse und Gewalttaten, die hier stattgefunden haben. Hier kämpften die Spoletaner in verzweifelter Not gegen die Truppen Friedrich Barbarossas. Diese, in die Tore eingedrungen, hatten sich Schritt für Schritt auf der steilen Straße, die zum Dom emporführt, ihren blutigen Weg gebahnt. Auf dem Domplatz bewältigten sie den letzten Widerstand. Dies war in der Morgenfrühe des 27. Juli 1155. Von den Greueln dieses und der folgenden Tage konnte sich die geplünderte und eingeäscherte Stadt jahrzehntelang nicht erholen. Noch heute heißt die Straße „via dell' assalto" zur Erinnerung an jenes große Elend. Auf dem Domplatz wiederum versammelte sich am 30. Mai 1232 eine aus allen Gegenden herbeigeeilte, festliche Menge, um einer großen Funktion beizuwohnen, denn an jenem Tage wurde Antonius von Padua, der erst ein Jahr verstorbene, im Dom von Papst Gregor IX. kanonisiert. Zwei Jahre später predigte derselbe Papst auf

Der Dom von Spoleto Abb. 24

diesem Platz den Kreuzzug mit so beredten Worten, daß Männer und Frauen weinend ihm zu Füßen fielen und aus seinen Händen das Kreuz entgegen nahmen. — Alle Volksversammlungen fanden an diesem Orte statt, wie denn auch das große Volksfest am Himmelfahrtstage Mariä alle von nah und fern hier versammelte. So sehr gehörte dieses Fest zu den ältesten und heiligsten Gebräuchen, daß es in der Geschichte seine ganz bestimmte Rolle spielt. So wurden z. B. alle Vasallen als erste Bedingung ihrer Unterwerfung gezwungen, am Marientage 20 Pfund Wachskerzen zu liefern und mindestens 20 Mann Soldaten zur Feier nach Spoleto zu entsenden. — Auch in den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen war diese Stätte der Schauplatz der blutigsten Taten; so 1320, wo fast sämtliche Guelfen niedergemetzelt wurden. Etwa 600 von ihnen hatten sich in den Dom geflüchtet, an geweihter Stätte eine Zuflucht suchend. Aber ihre Gegner drangen nach verzweifeltem Ringen ein, raubten den Kirchenschatz, Reliquien und Altäre aus und schleppten die Unglücklichen mit sich fort, sich an ihren Qualen zu weiden. Neue Kriege, Pest und Erdbeben folgten einander, und die Geschicke Spoletos standen Hunderte von Jahren unter dem Schatten des Todes. Ein freundliches Bild gewährt die asketische Gestalt San Bernardinos von Siena, der im Mai 1444 von der Freikanzel des Domes Worte des Trostes und der Mahnung an die kniende Menge richtete. Während der Woche seines Aufenthaltes ward er nicht müde, die Gemüter zu beruhigen, die feindlichen Parteien zu versöhnen und wandelte mit segensreichen Schritten durch die Straßen der geprüften Stadt, die zum Andenken an diesen heiligen Mann sein strahlenumflammtes Monogramm Christi an die Häuser heftete.

II.

Wenn man heute auf dem Domplatz steht, dessen Ziegelpflaster, ganz mit Gras überwuchert, die Schritte dämpft, wie um keine schlummernden Schatten zu wecken, — so ist es ein Bild ländlicher Einsamkeit, das man vor Augen hat.

Dieser Eindruck wird durch den Hintergrund lieblicher blauer Berge und durch den Abhang zur Rechten bedingt, der von der Rocca herab mit Bäumen und Weinbergen (Abb. 23) bedeckt, dem Platz eine grüne Folie gibt. Die Spätrenaissancekirche zur Linken verdankt ihre Entstehung wie ihren Namen einem seltsamen Zufall. Nach der Plünderung Roms 1527 verwüsteten zwei große Heere auf ihrem Wege nach Norden ganz Umbrien, und kaum eine Stadt konnte sich vor ihnen retten. Wir sahen bereits, wie Narni zerstört und für alle Zeiten vernichtet wurde; Spoleto dagegen blieb nicht nur verschont, sondern lieferte den Truppen wochenlang ausgiebigen Proviant, wofür gut gezahlt wurde. Zum Dank für diese wunderbare Errettung wurde das Kirchlein erbaut und Santa Maria Manna d'oro benannt. In ihren Unterbauten glaubt man neuerdings die Überreste eines mittelalterlichen Palazzo della Signoria zu sehen. Nach Norden wird der Platz von Dom und Campanile (Abb. 24) abgeschlossen, die in ihrer einfachen und edlen Größe ein herrliches Ganze bilden. Sehr reizvoll wirkt das Mosaik der Fassade, eine Christusgestalt zwischen Maria und Johannes auf goldenem Grunde leuchtend, wie auch die prächtige Fensterrose, welche von zwei Figuren und drei zierlichen Säulen gestützt, ein eigenartiges Motiv bildet. Die Vorhalle aber ist es, mit ihren schlanken Pfeilern und Säulen und dem Ebenmaß ihrer Bogen, welche dem Dom sein Gepräge gibt. Sie ist von so schönen Verhältnissen und so rein im Stil, daß man sie Bramante zugeschrieben hat. Doch ein Dokument vom 1. Dezember 1491 erhärtet, daß Ambrogio d'Antonio aus Mailand und ein Maestro Pippo aus Florenz sie errichtet haben. Sie waren jedenfalls von Bramantes Geist beseelt und haben vielleicht einen Entwurf des großen Meisters verwertet und so den Rhythmus der Linien zu vollendeter Harmonie gestaltet[2]). Von dieser Loggia aus wird am Himmelfahrtstage Mariä dem Volk der Segen erteilt und die kostbarste Reliquie der Kirche gezeigt. Die beiden reizenden Freikanzeln, welche zu beiden Seiten die Vorhalle begrenzen, werden dagegen heute nicht mehr benutzt.

Der aus mächtigen Travertinquadern erbaute Campanile schließt sich unmittelbar an die Fassade an. In seiner Ostwand, welche an die Vorhalle grenzt, sind zahlreiche Fragmente von Inschriften und Skulpturen eingemauert. Im Innern birgt er gewissermaßen einen zweiten Turm aus dem gleichen Material, und zwischen diesen inneren und den äußeren Mauern führt eine Treppe zur Glockenloggia empor, die erst um 1416 aufgesetzt wurde, während der massive untere Bau aus dem 11. Jahrhundert stammt und zu den hundert Türmen gehörte, mit denen die Stadt bewehrt war. Herrlich klingen von oben herab die schöngestimmten Glocken; weit hört man über Stadt und Land ihren tiefen Ton; ja, sie senden ihren Gruß dem fernen Bewohner der Berge zu, und selbst die Klosterbrüder, die den Gipfel des Monte Luco bewohnen, hören von fern den Ruf der ehernen Zungen.

Mehrmals zerstört und oft geplündert, wurde der Dom stets neu aufgebaut und neu geweiht. Trotzdem hat sich die Einfassung des Hauptportals, die aus dem 12. Jahrhundert stammt, gut erhalten. Der Ausgangspunkt der Ornamente ist hier ein Kopf mit drei Gesichtern als Symbol der Dreieinigkeit; ihm entspringt das Laubwerk, in welchem Vögel, Tiere allerart und menschliche Figuren mit fruchtbarster Phantasie dargestellt sind; es endigt unten zu beiden Seiten mit kleinen bildlichen Darstellungen, auf der einen eine Prophetengestalt, auf der anderen die Verkündigung. Das schöne Werk ist mit dem Namen des Künstlers gezeichnet. Hier und nur hier hören wir von Gregorius Melioranzio, einer sonst nicht wieder auftauchenden Künstler-Individualität, über deren Leben und Wirken der Schleier des Geheimnisses liegt, denn nur dieses eine edle Werk ist das Denkmal seiner Existenz. Über Melioranzio ist neuerdings ein heftiger Streit entbrannt. Viele erblicken in ihm das Haupt einer umbrischen Schule, die im 12. Jahrhundert Werke edler Plastik schuf; — man denke außer dem Domportal an das schöne Tympanon im Municipio von Spoleto, an die Skulpturen von San Salvatore und vom Clitumnustempel, an das Domportal in Foligno, an die Reliefs der Fassade von Santa Maria Impensole in Narni, des Domes von Assisi u. a. m. Die

Arbeiten dieser Bildhauer sind rein ornamental, aber von fast griechischem Stilgefühl beseelt. Nun wurde aber Melioranzio kürzlich für einen Mythus erklärt und behauptet, die Inschrift, welche neben der kleinen Gestalt eines Violinspielers zu lesen ist, sei keine Signatur; sie bezeichne vielmehr den Namen des Musikers. Ja, man ging noch weiter und warf sogar die Frage auf, ob hier am Ende der Erfinder der Violine dargestellt sei! Kühne Hypothesen! Begnügen wir uns mit einen „non liquet".

Zu beiden Seiten des Portals, den Eingang bewachend, stehen zwei verstümmelte Löwen. Im Altertum hüteten das Gorgoneion und Löwenköpfe das Heiligtum des Tempels und waren bestimmt, feindliche Mächte abzuwehren; ihnen folgten die Löwenmasken altchristlicher Basiliken und endlich die in ganzer Gestalt erscheinenden Löwen der romanischen Kirchen. Zu den im Physiologus dem Löwen beigelegten Eigenschaften gehört auch die, daß er im Schlafe nie die Augen schließt, weshalb er als treuester Wächter der Kirche galt.

Das Innere des Domes war einst mit Fresken geschmückt. In giottesker Manier gemalt, stellten sie Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und die Schutzheiligen Spoletos dar, unter ihnen den jugendlichen Ritter San Ponziano, und den weißbärtigen San Brizio. Von unbeholfenen Schülerhänden ausgeführt, bedeutet ihr Untergang keinen Verlust. Aber wie harmonisch würden heute ihre blassen Farben wirken im Vergleich zu der grellweißen Tünche, mit der alles gleichmäßig überzogen ist. Die Architektur geht auf einen unglücklichen Umbau des 17. Jahrhunderts zurück, den Bernini im Auftrage Urban VIII. ausführte und der die Kirche gänzlich verändert hat. So strebt man denn nur hindurch zur Apsis, wo die Engelsglorie Filippo Lippis von ferne leuchtet und gibt sich in stiller Sammlung ganz dem Schauen hin (Abb. 25).

Die Halbkuppel der Tribüne scheint kaum die himmlische Schar bergen zu können, die Propheten und Heiligen, Sibyllen und Engel, die der Krönung Mariä beiwohnen. Dichtgedrängt umknien und umstehen sie die Mittelgruppe, die heiligen Männer und Frauen in seliger

Verzückung emporschauend, die Engel Lilien schwingend, Weihrauch und Blumen streuend oder mit Gesang und Flötenspiel den Himmelsraum erfüllend. Welch frohes Gepränge! Welch lauter Jubel! Wie unsäglich festlich muß die Wirkung gewesen sein, ehe die Zeit ihren Stempel aufdrückte, ehe unerfahrene Hände sich daran vergriffen. Man begreift die Begeisterung, welche Vasari erfüllte; sah er doch diese Fresken hundert Jahre nach ihrer Vollendung in ihrer ganzen Pracht. Heute ist es nur noch ein Abglanz, den wir sehen, und doch wie mächtig wirkt er auf den Beschauer. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Mittelgruppe. Maria kniet mit demütig gefalteten Händen und gesenkten Auges, in einen prachtvollen, faltenreichen Mantel von golddurchwirktem Brokat gehüllt, vor Gottvater, der von seinem wolkengetragenen Thron herab ihr die Krone aufs Haupt setzt und sie mit der erhobenen Rechten segnet. Hohe Majestät atmet dieses Greisenantlitz mit dem wallenden Silberbart und den langen Silberlocken. Eine flammende Strahlenglorie umspielt die beiden Gestalten, ein Regenbogen rahmt sie ein, und zu beiden Seiten umdrängen sie die frohlockenden Engel. Bei diesen lieblichen Geschöpfen mag Fra Filippo an jene andern Kinder seiner Phantasie gedacht haben, die er fast 30 Jahre früher auf dem Tafelbilde der Krönung Mariä malte, welches jetzt in der Akademie von Florenz bewahrt wird. Aber während dort die süßen Engelsgesichter noch in voller Frische strahlen, sind sie hier verblaßt und entstellt, und manche so barbarisch übermalt, daß der Blick schmerzlich betroffen zur Mittelgruppe zurückflüchtet. Nicht anders steht es um die Sibyllen, die Heiligen und Propheten; und doch kann man noch erraten, wie wunderschön diese Köpfe einstmals gewesen sein müssen.

Fra Filippo Lippi war ein rechtes Kind seiner Zeit und verkörperte ganz deren grelle Kontraste, denn obgleich sein Lebenswandel äußerst sittenlos war, blieb er bis zuletzt Ordensbruder und bekleidete öfters die Würde eines Kanonikus. Dieser Mann, der in seinen Engeln die süßeste Unschuld verkörperte und seine Madonnen mit den Reizen einer holdseligen Weiblichkeit schmückte, war auch im

Alter noch ungebessert, und als der Tod ihn 1469 in Spoleto ereilte, hieß es, er sei von einem eifersüchtigen Nebenbuhler vergiftet worden. So fand sein stürmisches Leben auch ein gewaltsames Ende.

Der Schüler Fra Diamante, den Lippi aus Prato mitgebracht hatte, legte die letzte Hand an das fast vollendete Gemälde der Halbkuppel und malte darunter drei Szenen aus dem Leben der Jungfrau, Verkündigung, Geburt Christi und Tod Mariä, teilweise wohl nach des Meisters Entwürfen. Noch deutlicher treten hier die Spuren der Verwüstung an den Tag, denn die Wände sind unten feuchter und die Fresken weniger sorgfältig gemalt. In der Verkündigung kann man noch die schöne Renaissancehalle bewundern, in der Geburt Christi die Gruppe der drei auf Wolken anbetend knienden Engel. Denselben Gegenstand in ähnlicher Anordnung zeigt ein Tafelbild Fra Diamantes im Louvre in Paris. Interessanter und bedeutender ist das Mittelbild, wo die Köpfe der Apostel und das Antlitz der toten Maria einen eigenartigen Typus aufweisen. In dem Manne rechts, der in geistlicher Tracht und schwarzem Barett dem Vorgange zusieht, hat man Filippo Lippis Porträt erkennen wollen; seine Züge und seine stark herabgezogenen Mundwinkel gleichen allerdings dem bekannten Porträt des Meisters auf der Krönung Mariä der Florentiner Akademie und seinem Selbstbildnis im Begräbnis des heiligen Stephanus in Prato; hier finden wir Fra Filippo in dem geistlichen Herrn wieder, der in der Gruppe rechts im Vordergrunde der dritte ist und direkt aus dem Bilde herausblickt.

In der ersten Kapelle links vom Chor, wenige Schritte von der Stätte, welche von der Meisterschaft Filippo Lippis ein so beredtes Zeugnis ablegt, wurde ihm, dem Florentiner, von Lorenzo de' Medici ein schlichtes Grabmal errichtet; die von Angelo Poliziano verfaßte Inschrift preist in schwungvollen Worten den Genius des Künstlers; die Idealbüste darüber stellt den Verstorbenen in der Mönchskutte dar. Vor einigen Jahren mußte wegen dringender Reparaturen das Denkmal von der Wand abgenommen werden und fand im rechten Querschiff Auf-

stellung. Bei dieser Gelegenheit wurde man nicht ohne Bestürzung gewahr, daß sich keine Gebeine darin befanden. Wo mag Filippo Lippi im Dom bestattet worden sein?

Die Hauptreliquie des Domes, ein byzantinisches Madonnenbild, das dem Evangelisten Lucas zugeschrieben wird, bewahrt eine Kapelle, die im 13. Jahrhundert am linken Seitenschiff als Sakristei angebaut wurde. Reiche Holzschnitzereien und Intarsien schmücken den leider sehr dunklen Raum. Sie wurden um 1550—1560 ausgeführt, gleichzeitig mit den sehr minderwertigen Malereien eines Francesco Nardini, welche sie prunkvoll einrahmen.[3]) In nicht weniger verwahrlostem Zustande als die Chorfresken ist eine kleine Kapelle im rechten Seitenschiff; von ihrem ursprünglichen Schmuck ist nur wenig erhalten. Eine reizende Madonna mit Kind zwischen San Lorenzo und Johannes dem Täufer in grüner Landschaft — im Hintergrunde eine Stadt am Ufer eines Sees —, darüber in der Lünette ein segnender Gottvater zwischen zwei fliegenden Engeln bekunden Pinturicchios Hand; doch so übermalt und verwittert sind die Fresken, daß man nur noch in den Schatten die ursprünglichen Farben erkennen kann. Der Renaissancefries, der in heitersten Mustern die Kapelle umzieht, trägt das Wappen der Eroli — die drei zierlichen Efeublätter — und über dem Eingang ein Marmortäfelchen mit der Jahreszahl 1497. In Spoleto wird man bald mit diesem Wappen vertraut und begrüßt es in Rom in den vatikanischen Grotten auf einem zerstückelten Grabmal von Giovanni Dalmatas Hand. Dort ruhen die Gebeine des Kardinals Bernardo Eroli († 1479), welcher den Brunnen auf dem Domplatz von Spoleto errichten ließ. Der Stifter der oben beschriebenen Kapelle war der Bischof Costantino Eroli; sein Neffe, Francesco Eroli, der 40 Jahre segensreich als Bischof von Spoleto wirkte, ließ sie vollenden und die an die Vorhalle anstoßende Taufkapelle ausbauen, welche von Lo Spagna und Jacopo Siciliano mit grellen und unruhigen Fresken bemalt wurde. So hat jeder dieser Eroli ein dauerndes Verdienst um den Dom erworben.

Wer den Anfängen der Kunst nachgehen will, wird in den zahlreichen Kirchen von Spoleto oft ein über-

raschendes Studienmaterial finden; denn die meisten besitzen noch frühe Werke der Malerei und Skulptur. Das beim Drususbogen gelegene, altertümliche Kirchlein von Sant' Ansano ist auf den Travertin-Fundamenten eines antiken Tempels erbaut. Steigt man in die elektrisch erleuchtete Krypta hinab, so kann man den ganzen Grundriß des Tempels erkennen, der nach einigen Forschern dem Sonnengott, nach andern dem Mars geweiht war. Gegen diese letzte Annahme spricht die alte Sitte, derzufolge die Marstempel meist außerhalb des Weichbildes der Stadt erbaut wurden. Vitruv begründet diesen Brauch mit dem Glauben, daß ein Heiligtum des Mars innerhalb der Mauern den Bürgerkrieg entflammen würde. An den Wänden der Krypta sieht man noch einzelne rohe, halb zerstörte Fresken aus dem 6. Jahrhundert, welche die Wunder jenes ersten Eremiten des Monte Luco darstellen, des Sant' Isacco Siro, um den sich viele fromme Legenden gebildet haben. In einer Nische der Kirche, hinter einem sie verdeckenden späten Bilde des 17. Jahrhunderts, wurde unlängst eine thronende Madonna von Spagna aufgedeckt; Dokumente bezeugen, daß sie Giovanni Spagnas letztes Werk sei, oder vielmehr ein Fragment desselben, da die vier sie umgebenden Heiligengestalten spurlos untergegangen sind[4]).

Eigenartige Fresken (aus dem 12. Jahrhundert) sieht man in einer unter der Kirche San Giovanni e Paolo gelegenen Kapelle, zu welcher man auf morscher Treppe hinabsteigt. Sie stellen das Martyrium der beiden Heiligen Johannes und Paulus dar; links wohnt demselben Kaiser Julian in byzantinischer Tracht bei; in der Mitte stehen die beiden Märtyrer an einer naiv dargestellten Pforte, durch welche hindurch sie zum Himmel gelangen sollen, und darüber schwebt der segnende Gottvater. In der Krypta von San Gregorio Maggiore sind kürzlich ebenfalls Fresken entdeckt worden, die derselben Zeit angehören dürften. Unweit dieser Kirche, außerhalb der Porta San Gregorio, wurde im Juli 1877 ein Mithrastempel ausgegraben, jener persischen Gottheit, welche die Römer als Sonnengott verehrten. Die Inschrift auf der Ara ist deutlich zu lesen; daneben fand

Krönung Mariä von Filippo Lippi im Dom von Spoleto

Abb. 25

sich der kegelförmige Stein, dem Mithras der Sage gemäß entsprungen sein soll; er ist demjenigen ähnlich, welcher in der untersten Kirche von San Clemente in Rom gefunden wurde.

Ein größerer Freskenzyklus ist vor etlichen Jahren in Sant' Antonio di Beroide bei Spoleto entdeckt worden. Doch zu den eigentümlichsten Malereien gehört eine primitive Schöpfungsgeschichte, die sich in S. Paolo vor den Toren erhalten hat, in einem Raum der heute als Bodenkammer dient und schwer zugänglich ist. Hier steht man vor einer so kindlich unbeholfenen Kunst, daß man an die frühesten Beispiele christlicher Fresken erinnert wird. Sehr malerisch, aber traurig verstümmelt, ist die Fassade des uralten Kirchleins von San Ponziano, das über einer Katakombe errichtet ist, in welcher die ersten, viel verfolgten Christen sich zur Andacht versammelten. Ein seltsames Beispiel von antiken Fragmenten in neuer Umkleidung gibt die Friedhofskirche Sant' Agostino del Crocifisso, auch S. Salvatore genannt. Die um das Jahr 400 begonnene christliche Basilika wurde auf der Stätte erbaut, wo ein Concordia-Tempel auf waldiger Höhe an einer heilkräftigen Quelle stand. Drei schöne Fenster schmücken die Fassade, von zierlichen Pilastern eingerahmt und teils von einem Rundbogen, teils von dreieckigen Giebeln abgeschlossen; prächtige Reliefs krönen das Portal, die man für antik halten könnte, wenn nicht das Ornament der Mittelfigur eines Kreuzes entspringen und den christlichen Charakter verraten würde. Weder Rom noch Ravenna haben ein ähnliches Beispiel der christlichen, dem klassischen Typus sich anlehnenden Skulptur aufzuweisen, was Schönheit des Stils und Feinheit der Ausführung betrifft[5]). Die Restaurationsarbeiten haben neuerdings überraschende Resultate ergeben. So weiß man heute, daß die Kirche 39 Fenster und 5 Portale hatte, von denen drei die Fassade schmückten. Ferner hat man in der Apsis Freskenreste aufgedeckt, die zum Teil zu den ältesten in Umbrien gehören dürften. Im Innern sind es vor allem die antiken Säulen, welche der Kirche einen eigenartigen Charakter geben. Die meisten, dorischen, sind aus hellem fast weißem Marmor,

andere aus Pavonazzo mit korinthischen Kapitälen auf kanneliertem Schaft. Tritt man aus dem Portal wieder ins Freie und auf die Terrasse zurück, so schweift der Blick über viele Gräber hinaus durch die liebliche Landschaft zur hochgetürmten Stadt der Lebenden hinüber. Wie freundlich ist das Bild! Die silbernen Oliven wehen im Winde; auf den Äckern sieht man milchweiße Ochsen den Pflug mit langsam trägen Schritten ziehen und den Hirten seine Schafe weiden. Da weicht der Bann der Vergänglichkeit, der an Stätten grauen Altertums so oft auf der Seele lastet, und der Friede der Natur verscheucht die Schatten des Todes.

* *
*

In wundervoller Lage am Abhang des Monte Luco erhebt sich die malerischste Kirche von Spoleto: San Pietro. Eine steile Treppe zwischen Weinbergen und Hecken führt hinan. Ringsum sind Wiesen und wogende Kornfelder, Maulbeerbäume und Oliven; kein Geräusch der Stadt dringt bis an dieses stille Heiligtum, das wie eine Wallfahrtskirche den Wanderer empfängt. In prächtigstem Kontrast zum grünen Hintergrunde steht der goldgelbe Travertinstein der Fassade, welcher in der Abendsonne wie Bernstein leuchtet. Es heißt, San Brizio habe in demselben Jahre, als Petrus unter Nero in Rom den Märtyrertod erlitt, hier ein kleines Oratorium erbaut und dem Apostel geweiht, dieses aber sei die erste Peterskirche des Abendlandes gewesen. Nach einigen Jahrzehnten sei Bricius dann unter dem Altar seines Kirchleins bestattet worden, und bald seien alljährlich Pilger von nah und fern herbeigeströmt, um am wundertätigen Schrein seine Gebeine zu verehren. Tatsächlich ist die Kirche sehr alt, denn wir wissen, daß sie um 420 von einem Bischof Achilleo gegründet wurde. Um 1322 halb zerstört, erhob sich San Pietro bald aus Schutt und Asche und wurde mit großem Aufwand neu erbaut und 1393 vollendet. Seitdem hat es in den Grundzügen seine Gestalt beibehalten, wenn auch so manches späteren Restaurationen zum Opfer gefallen sein wird. Seltsam genug ist der Eindruck der Fassade,

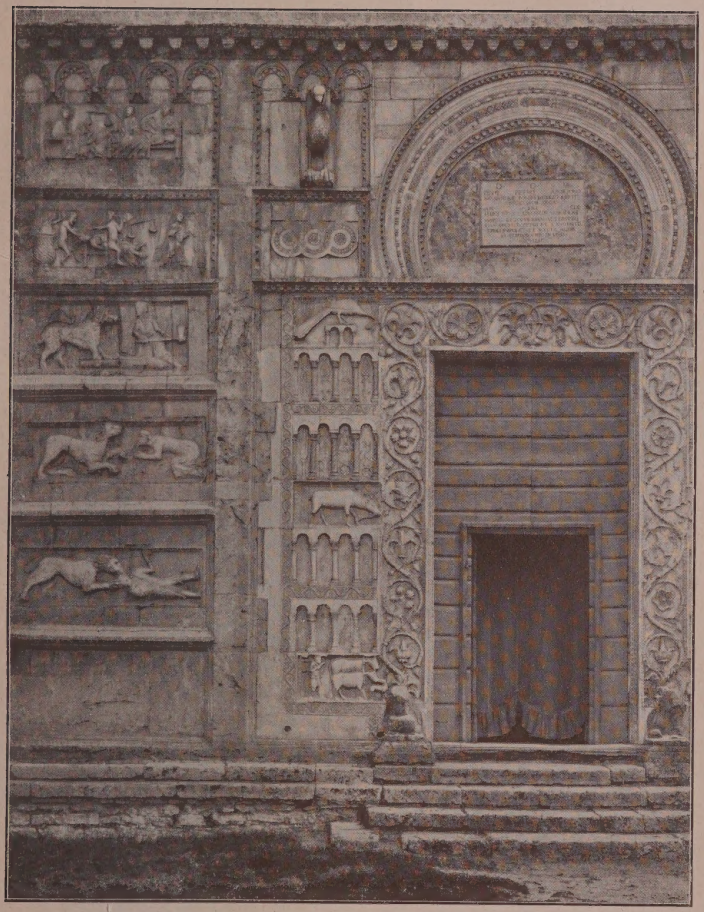
die Rumohr eine der Willkür entsprungene Anomalie genannt hat; ist ihre Wirkung auch keine einheitliche, so regt sie doch mit ihrem großen Skulpturenreichtum zu näherem Studium an, um so mehr als eingehende Beschreibungen und Deutungen der symbolisch wie ikonographisch gleich interessanten Reliefs überhaupt nicht vorhanden zu sein scheinen. Daß der Sinn solcher symbolischer Darstellungen zur Zeit ihrer Entstehung ein gemeinverständlicher sein mußte, liegt auf der Hand, denn der Künstler wollte nicht allein von allen begriffen werden, sondern er war auch bestrebt, durch sein Werk auf das Volk zu wirken, ihm bildlich eine Moral vorzuführen. Um das zu können, mußte er Begriffe verkörpern, die jedem geläufig waren; und so ergibt sich der Sinn solcher Figurenbilder aus dem Ideenkreise der Zeit, welcher sie entstammen. Dieser Ideenkreis aber war ein ganz bestimmter und begrenzter, und das individuelle Empfinden kam darin überhaupt nicht zum Ausdruck. Gleichsam in eherne Formen gegossen gingen die Anschauungen von Generation zu Generation unverändert über. In diesen Schranken spielte sich das geistige Leben der Zeit ab; Dichter, Prediger und bildende Künstler bewegten sich in den gleichen Geleisen und bedienten sich derselben Symbolik, um ihrer Rede oder ihrem Bildwerk Nachdruck zu geben, — und das um so mehr, als diese Symbole dem Volke ebenso geläufig waren wie ihnen selbst.

Um sich dem Verständnis der Bildwerke des Mittelalters zu nähern, hat die neuere Forschung verschiedene Wege eingeschlagen. Man nennt als Hauptquellen die Heilige Schrift, das Leben der Heiligen, Fabeln und Allegorien, das Speculum Ecclesiae des Honorius Augustodunensis, die Hymnenliteratur, die Liturgie und ihre Kommentatoren wie Durandus, Sicardus u. a., endlich als eine der wichtigsten den Physiologus[6]). Die Tierfabeln kannte das Mittelalter vor allem aus diesem vielgelesenen Buch, das verbreiteter war als selbst die Bibel, und dessen mit religiösen Reflexionen verknüpften Darstellungen aus der Tierwelt jahrhundertelang das Hauptbuch der Zoologie bildete. — Es wurde in mehrere orientalische und die meisten europäischen Sprachen über-

setzt und in vielen auch metrischen Versionen bearbeitet. Bedenkt man, wie lange die oft ganz widersinnigen Erläuterungen des Physiologus als Hauptquelle für die Kenntnis der Naturgeschichte galten, so hat man wiederum ein Beispiel der unelastischen Formen, in welche die Begriffe und Anschauungen jener Zeiten gegossen waren. Nicht durch wissenschaftliche Tatsachen sollten die Menschen belehrt werden, sondern in der Natur nur die Symbole einer überirdischen Welt sehen.

Daß bei der vielseitigen Bedeutung aller Teile des Gotteshauses das Portal eine Hauptrolle spielte, ersieht man aus dem reichen Schmuck, der ihm fast immer zuteil wurde. Den Eintretenden sollte hier die Verheißung dessen grüßen, was ihm im Innern des Tempels an Heilslehren geboten wurde; der Hinaustretende sah noch einmal mit leiblichen Augen, was dem geistigen Auge vorgeführt worden war. Vertraute Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, Propheten und Apostel, Patriarchen und Heilige blickten hier auf ihn herab; in Tierfabeln fand er Gleichnisse wieder, die der Prediger als Warnung und Belehrung ihm vorgeführt hatte; und in den Gestalten Gottvaters, Christi und Mariä gipfelte hier, wie in seiner Seele, die Offenbarung der Heilslehre.

Wenden wir uns nun dem Portal von San Pietro zu, so sehen wir auch in diesen Skulpturen den Ausdruck einer einheitlichen Gedankenfolge. Die schönen Blumen und Blätterranken, die den Türsturz einfassen, entspringen wie in San Salvatore einem Kreuz: an ihren Trauben picken oben zu beiden Seiten zwei Pfauen. Diese, ursprünglich die Vögel der Juno, dann an Gräbern römischer Kaiserinnen als Attribut ihrer Apotheose verwendet, gingen aus der heidnischen in die christliche Kunst über. Der Glaube, daß das Fleisch dieses Vogels der Verwesung nicht unterworfen sei, machte ihn zum Symbol der Unsterblichkeit. Somit wäre der Sinn der Architrav-Skulpturen von San Pietro gegeben; sie weisen auf die Unsterblichkeit derer hin, die sich am Leben spendenden Blute Christi erquicken. Ihnen liegen die Worte aus dem Johannes-Evangelium zugrunde: „Wer mein Blut trinket, wird in Ewigkeit nicht sterben." Ähn-



Portal und Skulpturen der Fassade von S. Pietro bei Spoleto □ Abb. 26

liche Darstellungen sind häufig und begegnen uns an den Chorschranken des Domes von Torcello, im Baptisterium von Ravenna, im Vatikan und anderwärts. Sowohl die Traubenranken als die Pfauen sind altchristliche Motive, letztere dem späteren Mittelalter fremd; so müssen diese Reliefs zu den ältesten der Fassade gehören, ebenso wie die zierlichen, mit feinsten Ornamenten geschmückten Arkaden unterhalb der beiden Vögel. Auch hier sehen wir symbolische Tierdarstellungen zu beiden Seiten: unten den Landmann mit seinem Ochsengespann und einem bellenden Hunde, darüber Hirsche, welche Schlangen im Maul halten, links einen Hirsch mit stattlichem Geweih, rechts eine Hirschkuh mit ihrem Kalb. Das dem 42. Psalm entnommene Motiv des Hirschen war im Mittelalter sehr beliebt. Seltener findet man dasselbe an Kirchen dargestellt; häufiger dient es als Illustration in Psaltern oder Bestiarien; so in einer Mailänder Handschrift, wo der Hirsch wie am Portal von S. Pietro mit der Schlange im Maul vor einer Felsenhöhle erscheint.

Haben die Pfauen und die aus dem Kreuz hervorwachsenden Trauben die Eucharistie und die an dieselbe geknüpfte Verheißung des ewigen Lebens versinnbildlicht, so weisen die Tierdarstellungen dem Gläubigen den Weg, dieses höchsten Gutes teilhaftig zu werden. Sie setzen sich zu beiden Seiten in größeren Bildwerken fort, von denen die drei unteren rechts und links vom Portal gleichzeitig entstanden sein müssen und zwar bedeutend später als die Türeinfassung. Sie dürften dem 12. Jahrhundert angehören, somit der Zeit, wo Tierfabeln in der kirchlichen Architektur ihre häufigste Verwendung fanden. Das oberste der drei Reliefs zur Rechten schildert einen sich totstellenden Fuchs, der von zwei Raben gepickt wird. Die ältesten Darstellungen dieses oft geschilderten Motivs sind auf den Physiologus zurückzuführen. Darin wird erzählt, daß, wenn der Fuchs hungrig sei, er sich im Felde hinlegt und sich zum Teil zudeckt, als ob er lange tot wäre. Dann kommen die Raben und andere Vögel herbei, um ihn zu verspeisen, er aber reißt sie schleunigst in Stücke. Also betrügt der Teufel auch diejenigen, die fleischlichen Lüsten fröhnen, und lockt

sie ins Verderben hinein. Dieses Thema wird in verschiedenen Varianten oft an Kirchenfassaden erzählt, z. B. in San Zeno in Verona und am Chor des Straßburger Münsters; auch Lionardo da Vinci erwähnt diese Fabel in seinem allegorischen Tierbuch. Die gleiche warnende Moral soll auch das nächste Relief zum Ausdruck bringen, wo der Fuchs, mit einer großen Halskrause angetan, vor dem andächtig knienden Schafe die Messe liest. Das unterste Relief, welches die Reihe rechts abschließt und einen Löwen darstellt, der, mit einem beflügelten Drachen kämpfend, denselben verfolgt, ist ebenso schwer zu deuten wie die drei Szenen, die auf der linken Seite des Portals die Tierdarstellungen fortsetzen (Abb. 26). Hier sehen wir zu oberst einen Löwen, der in einen Baumstamm eingeklemmt von einem Mann mit einer Axt bedroht wird; darunter einen Löwen, vor dem ein Mann auf die Knie gefallen ist; endlich unten einen Löwen, welcher über einen am Boden hingestreckten Ritter herfällt, um ihn zu töten. Diesen seltsamen Darstellungen liegt ohne Zweifel eine mittelalterliche Tierfabel zugrunde; allein sie scheint verloren gegangen zu sein, und man sucht umsonst nach dem Aufschluß, den sie geben würde. Also nur mit Vermutungen können wir den Sinn dieser Bildwerke zu enträtseln versuchen. Daß Christus oftmals durch den Löwen dargestellt wird, wissen wir; daß der Löwe speziell den Auferstandenen bedeutet, bekunden schon Origines, Honorius Augustodunensis und der Physiologus. In diesem Sinne dürfte man also die Erklärung der Darstellungen in der Annahme finden, das oberste Relief bedeute Christi Tod am Holzstamm, das zweite die Anbetung des Auferstandenen und das dritte die Überwindung des Bösen, des Fürsten der Finsternis, durch Christus, wie es in der Offenbarung Johannis Kap. 5, Vers 5 steht: Siehe, es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Geschlecht Juda. Im gleichen Sinne würde dann auch das Relief des Löwen mit dem Drachen zur Rechten des Portals zu deuten sein, nämlich als der Sieg Christi über den stets als das Urbild des Bösen aufgefaßten Drachen.

Betrachten wir nun die Reliefs, die den Zyklus zu beiden Seiten des Portals oben abschließen, so sehen wir, daß

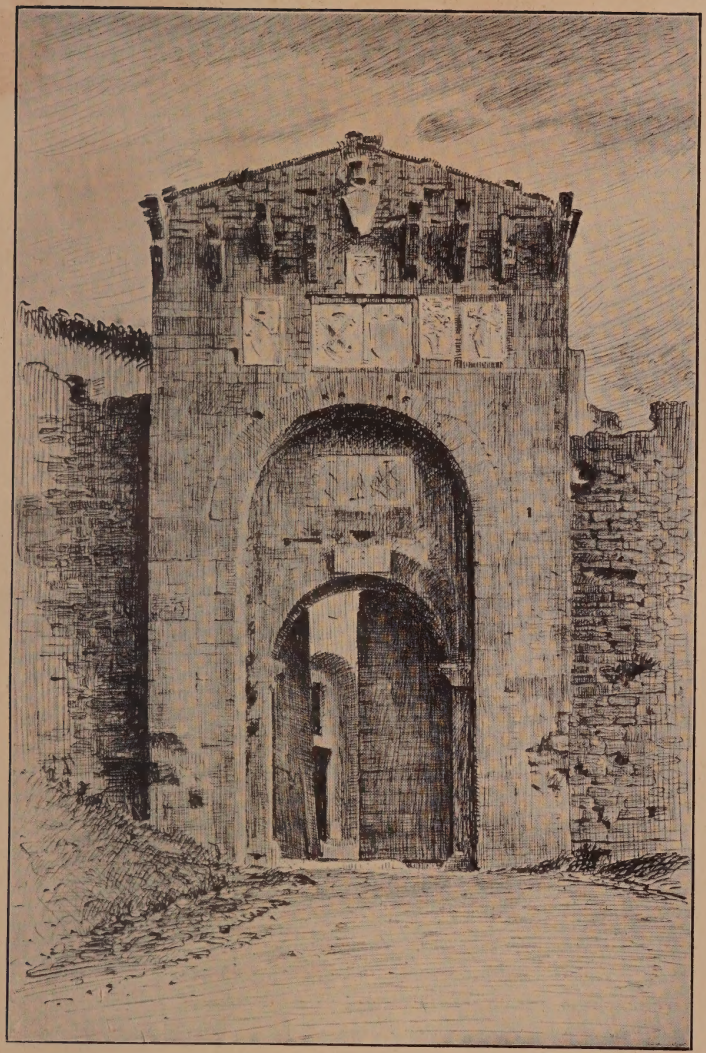
sie einer andern Zeit angehören. Ihre zierliche Einfassung, welche oben mit fünf Arkaden abschließt, rahmt auch den Architrav des Portals ein, wiederholt sich am hufeisenförmigen Bogen und faßt zu beiden Seiten desselben zwei Mosaikornamente und zwei Adler ein. Dieser ganze obere Teil wie auch die beiden Seitenportale werden derselben Bauperiode des 14. Jahrhunderts angehören. Die Reliefs selbst sind voll naiver Empfindung, ihr Sinn ist unschwer zu deuten. Sehen wir rechts im obersten Felde die in zwei Szenen geteilte Fußwaschung und darunter Christus auf dem Meere wandelnd, so sind damit Bilder aus der Legende Petri geschildert und ein Hinweis auf den Patron der Kirche gegeben; links dagegen kommt die Schlüsselgewalt der Kirche im oberen Relief zum Ausdruck, wo der Tod des Gerechten dargestellt ist. Hier erscheint Petrus zweimal mit den Schlüsseln, rechts am Bette des Sterbenden, wo er mit einem Engel die Seele in Empfang nimmt, links auf einem Throne sitzend, während der machtlose Teufel sich zu seinen Füßen windet; darüber schwebt in vollem Gleichgewicht die Wage. Beim Tode des Gottlosen, welcher im zweiten Relief vorgeführt wird, senkt sich die Wage bedenklich und der bestürzte Engel flieht von dannen, während zwei frohlockende Teufel sich des Sünders bemächtigen; links in der Ecke sieht man nur noch die Füße des Verdammten aus dem Höllenschlund hervorragen, zum Zeichen der schon vollzogenen Strafe. Das beliebte Motiv der Seelenwägung wurde schon von den Ägyptern oft auf Grabmälern dargestellt und spielte in deren Eschatologie eine wichtige Rolle; im Mittelalter findet es sich häufig wiederholt, und zwar ist es meist der Erzengel Michael, der die Seelenwägung vollzieht. Der Gedanke der Auferstehung soll aber noch einmal betont werden: der Adler zu beiden Seiten des mittleren Bogens ist das Symbol ewiger Verjüngung im Anblick des Lichtes, wie ihn schon der Physiologus schildert.

Der großartige Portalzyklus von San Pietro, dem wir so viel Belehrung verdanken, dessen Anfang und Ende sich gleichsam wie ein Kreis schließend, die Lehre der

ewigen Seligkeit oder der ewigen Verdammnis predigt, klingt noch in einigen anderen Skulpturen der Fassade aus. Das Rundfenster rahmen die Evangelistensymbole ein, der Erzengel Michael und San Brizio krönen die Seitenportale; im Giebel endlich sind zwei Rauchfässer schwingende Heilige und darunter zwei Ochsen dargestellt. Letztere kommen besonders an Portalen nicht selten vor; die richtigste Erklärung derselben dürfte sein, daß der Ochs, welcher schon von Durandus im Rationale erwähnt wird, als Opfertier an das Leiden Christi erinnern soll, wie der Löwe an seine Auferstehung. Hat man die skulpturenreiche Fassade in ihrer Mannigfaltigkeit angestaunt, so wirkt die Kälte und Leere im Innern der Kirche ernüchternd. Wahrscheinlich sind Malereien unter der einförmigen weißen Tünche verborgen, denn man kann ein Fresko links vom Eingang noch erkennen; die geringen Reste, die man hier sieht, lassen auf einen tüchtigen, frühumbrischen Meister schließen. Die beiden einander gegenübersitzenden Figuren von S. Peter und S. Bricius im Mittelschiff wirken dekorativ, ohne künstlerischen Wert zu besitzen.

III.

Wir sahen bereits, wie Dom und Domplatz unlösbar mit der Geschichte Spoletos verknüpft sind; auch die Rocca hat nicht wenige historische Erinnerungen aufzuzuweisen. Stolz wie eine Akropolis krönt sie den steilen Hügel, der Stadt und Land beherrscht, und dessen Rückseite mit senkrechten Felsen in eine tiefe Schlucht hinabstürzt, die Spoleto vom Gebirge trennt. Daß auf dem Monte Sant' Elia von altersher eine Burg die Stadt beherrschte und verteidigte, kann nicht bezweifelt werden. Schon Prokop erwähnt hier Befestigungen. Doch in ihrer jetzigen Gestalt wurde die Rocca erst spät erbaut. Im 12. und 13. Jahrhundert verließ man sich vor allem auf die hundert befestigten Türme und die starken Mauern, die trotzig genug die ganze Stadt einschlossen. 1297 wurden die römischen Mauern durch neue ersetzt; diese, in regelmäßigen Abständen von hohen Türmen unter-



Eingangstor der Rocca von Spoleto □ Abb. 27
Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

brochen, trugen viereckige guelfische Zinnen, alles aus jenem dunklen Stein errichtet, der Spoleto heute noch ein so finsteres Aussehen gibt. Zum Teil sind jene Mauern erhalten, die Türme dagegen alle vom Erdboden verschwunden. Erst Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der Bau der Festung in Angriff genommen, als Kardinal Albornoz, der Legat des in Avignon weilenden Papstes Innocenz VI., nach Italien gekommen war und sich aller zum Kirchenstaat gehörenden Städte annahm. Langsam erhob sich unter seiner Aufsicht die stattliche Burg, die, in länglichem Quadrat errichtet, von sechs mächtigen Türmen flankiert und von Mauern auf der Stadtseite umgeben, zu den wichtigsten Festungen des Kirchenstaates gehören sollte. Kardinal Albornoz erlebte ihre Vollendung nicht; trotzdem schmückt noch heute sein Wappen ihren Eingang, zusammen mit den päpstlichen Wappen Urbans V., Nikolaus' V., der Piccolomini, Rovere, Borgia und anderer[7]) (Abb. 27). Die Festung galt für uneinnehmbar, und meist konnte die Besatzung nur durch Hunger zur Kapitulation gebracht werden und hielt sich noch lange, wenn schon die ganze Stadt vom Feinde erobert war. Selbst dem großen Condottiere Braccio Fortebraccio gelang es nicht, sie zu erstürmen; er belagerte sie fünf Wochen lang und zog dann am 21. Mai 1419 unverrichteter Dinge von dannen. Bei dieser Gelegenheit wurden nicht nur die Rocca, Türme und Stadtmauern, sondern auch der Campanile des Domes verteidigt. Die beherzten Männer, welche diesen besetzten, erhielten Proviant und Munition von der Rocca, mit deren Turm der Campanile durch ein eisernes Seil verbunden worden war. Allein sie konnten nicht lange der feindlichen Übermacht widerstehen und gingen kläglich zugrunde.

Die meisten Päpste haben sich in Spoleto aufgehalten und die Rocca bewohnt; einer der ersten darunter war Bonifaz IX., der im Oktober 1392 Frieden zu stiften suchte zwischen den Guelfen und Ghibellinen. 1449 und 1450 besuchte Nikolaus V. hier seine Mutter und seinen Bruder, Filippo Calandrini, den er zum Statthalter von Spoleto eingesetzt hatte, und nahm sich der Stadt be-

sonders an, ließ Mauern und Kirchen instand setzen und die Straßen mit Ziegeln pflastern. Zehn Jahre später gab Pius II. seinen Kardinälen ein glänzendes Festmahl in den geräumigen Sälen der Burg. Seinen empfänglichen Geist fesselte die wunderbare Natur, die ihn hier umgab; er rühmte die herrliche Aussicht auf Tal und Berge und pries die gesunde Luft. Noch einmal kehrte er wieder, schon sehr betagt und krank, auf der Reise nach Ancona, wo er sich an die Spitze des von ihm gepredigten Kreuzzuges stellen wollte, aber schon nach wenigen Wochen seinem Leiden erlag (1464).

Eine der historischen Erscheinungen in Spoletos Vergangenheit ist Lucrezia Borgia, die am 8. August 1499 von Alexander VI. zur Regentin eingesetzt wurde. Am selben Tage verließ sie Rom mit einem glänzenden Gefolge und traf am Abend des 14. festlich empfangen in Spoleto ein. Unter zahlreichen Ehrenpforten hindurch, von Musik und Böllerschüssen begleitet, ritt sie beim Läuten der Glocken auf blumenbestreuten Wegen in die Rocca ein. Am folgenden Tage, dem großen Kirchenfeste der Stadt, empfing die Herzogin von Biseglia die Prioren, welche sie feierlich mit der administrativen Gewalt bekleideten. Nur bis Ende September hielt sich Lucrezia in Spoleto auf, wußte sich aber durch ein kluges Regiment und persönliche Grazie allgemein beliebt zu machen, so daß ihr die glänzendsten Feste bereitet wurden, als sie sich im Januar 1502 abermals in der Rocca aufhielt. Sie war diesmal auf der Reise nach Ferrara zu ihrer Vermählung mit dem Herzog Alfonso d'Este begriffen, und sie wie ihr glänzendes Gefolge, darunter viele Kardinäle und Bischöfe, wurden von der Stadt aufs prunkvollste bewirtet.

Noch einmal ist Spoleto von einer Frau regiert worden, deren Eigenschaften ihr die Liebe und Verehrung des Volkes sicherten. Als der beliebte Statthalter Fabio Petrucci in jungen Jahren eines plötzlichen Todes gestorben war, wurde einstimmig seine Witwe als Nachfolgerin gewählt und auch von Papst Clemens VII. bestätigt. Mit Interesse liest man, daß gerade während der Regierung Caterina Petruccis eines jener Gesetze zur Anwendung kam, welche

den Frauen jeglichen Luxus in der Kleidung verboten und für die Trachten feste Normen aufstellten. Es scheint, daß die Spoletanerinnen, deren Schönheit oft gerühmt wird, sich besonders zu schmücken liebten, wie sie auch stets zu Scherz und Übermut aufgelegt waren. Ein fröhliches Karnevalsbild legt davon Zeugnis ab. Es wird erzählt, wie an einem kalten Februartage des Jahres 1417 ein Maskenzug der edelsten Damen von Spoleto sich durch die Straßen bewegte, in ausgelassener Laune jeden mit Schneeballen bewerfend, überall von heiterstem Gelächter empfangen und begleitet. So gelangten sie zum Palazzo del Comune, wo die Prioren in ernster Sitzung versammelt waren; die Übermütigen stürmten den Eingang des Saales; sie drangen in denselben ein, bewarfen in ihrer Kinderlaune die würdigen Männer mit Schneeballen, vertrieben sie von ihren Sitzen und saßen nun selber mit ernstgewordenen Mienen zu Gericht. Hell leuchtet dieses heitere Bild aus dem Dunkel der Geschichte hervor!

Ein mehr gefürchteter als geliebter Papst war für die Spoletaner Julius II. Er hatte im Jahre 1474 als Kardinal und Legat seines Oheims Sixtus IV. hier Unruhen zu unterdrücken gehabt und es nicht verhindern können, daß die Stadt von seinen Soldaten geplündert und geschädigt wurde. Als er nach 37 Jahren, vom unglücklichen Feldzug gegen Bologna nach Rom zurückkehrend, sich im Juni 1511 in Spoleto aufhielt, gedachte er noch jener Ereignisse und freute sich der persönlichen Sicherheit, die ihm die Rocca bot. Paris de Grassis gibt des Papstes drastische Worte darüber getreulich wieder. Da ihm aber ein festlicher Empfang bereitet und kostbare Gaben dargebracht wurden, so scheint man dem Papst nicht nachgetragen zu haben, was man dem Kardinal nicht verzeihen konnte. Auch Clemens VII. und Paul III. haben wiederholt die Rocca bewohnt und San Carlo Borromeo hat als Statthalter von Spoleto zwei Jahre darin gelebt und durch sein segensreiches Wirken Stadt und Land beglückt.

Kriegszwecken dient die Rocca schon lange nicht mehr; sie wird seit einer Reihe von Jahren als Strafanstalt

für Verbrecher benutzt. Stumm wie ein Geheimnis erscheint sie dem forschenden Auge, gleich wie ein Geharnischter mit geschlossenem Visier. Was sollte sie auch verraten? Die vielgestaltige Vergangenheit ist längst begraben, und die Seufzer der heutigen Insassen verhallen ungehört hinter vergitterten Fenstern.

Daß die inneren Räume der Burg einmal auch künstlerischen Schmuck besessen haben, beweist ein Fresko von Spagna, das heute die schönste Zier der kleinen Gemäldegalerie des Palazzo Pubblico bildet. Es ist eine liebreizende Madonna, die das Kind stehend auf den Knien hält, zu beiden Seiten von den Heiligen Hieronymus und Antonius, Caterina und Bricius umgeben. In diesen Gestalten offenbart sich der Künstler in seiner ganzen Meisterschaft und nähert sich den Madonnen Raffaels. Die beiden Putten, die in der Lünette das Wappen der Florentiner Ridolfi schwebend emporhalten, sind vollends raffaelesk und bezaubern durch die süße Anmut ihrer Kindergesichter und die Grazie ihrer zarten Glieder. Sie allein sind gut erhalten; die unteren Figuren dagegen von den Bajonetten französischer Soldaten zerstoßen und zerkratzt worden. Erst im Jahre 1800 ist dieses Gemälde von der ursprünglichen Wand an einer Treppe der Rocca abgelöst und hierher gebracht worden, wo es nun durch Glas geschützt vor weiterer Unbill gesichert erscheint. Erst kürzlich hat Sordini festgestellt, daß Spagna dieses Fresko 1514 im Auftrage von Pietro Ridolfi, dem Schwager Leo X. und damaligem Governatore von Spoleto, malte. — Giovanni di Pietro, seiner spanischen Herkunft wegen Lo Spagna genannt, der ebenso sehr unter dem Einfluß seines Mitschülers Raffael als seines Lehrers Perugino stand und auch sonst vielen künstlerischen Einwirkungen zugänglich war, kam in jungen Jahren nach Spoleto, verheiratete sich hier, wurde 1516 Bürger der Stadt und starb hier um das Jahr 1530. So sind — außer einigen in Galerien zerstreuten Gemälden — seine Werke in Umbrien zu suchen. Auf der Sonnenhöhe seines Schaffens zeigt ihn ein Fresko der Himmelfahrt Mariä in einer kleinen, verwahrlosten Nebenkapelle der Kirche San Martino bei Trevi. In

Spoleto selbst haben sich nur wenige Tafelbilder in Privatbesitz erhalten[8]).

Zu den wertvollsten Gemälden der Pinakothek zählt auch eine thronende Madonna, die früher Antonello da Messina zugeschrieben wurde, aber das Werk seines Neffen Antonello de Saliba ist. Beide sind aus der venezianischen Schule hervorgegangen, und so wirkt dieses Bild in seiner etwas steifen Würde, und mit seinem dunklen, satten Kolorit unter den hellen, gefühlvollen Umbrern wie ein Klang aus einer andern Welt[9]).

Eine eigene Lokalschule brachte Spoleto nicht hervor. Nur einem einheimischen Maler, Bernardino Campilli, begegnet man hin und wieder, und als Spoletaner Künstlerinnen werden Francesca Pianciani und Ginevra Petroni genannt. In der Wissenschaft dagegen zeichneten sich viele Söhne Spoletos aus, vor allem als Ärzte, Juristen und Redner. Der Geschichtsscheiber Severo Minervio ist bereits erwähnt worden. Als Sohn des berühmten Redners und Diplomaten Ermodoro Minervio geboren, der sich besonders als Gesandter Lodovico Sforzas bei Kaiser Maximilian auszeichnete, wurde Severo früh mit schwierigen Missionen betraut und war auch als Kriegsherr tüchtig. In so manchen Fehden führte er die Spoletaner zu Sieg und Ruhm. Er starb 1529.

Bekannter noch ist Pierleone Leoni geworden, der als Arzt, Anatom und Astrolog in höchstem Ansehen stand. Er lehrte von 1475 an in Pisa und später in Padua, wurde dann Leibarzt des Herzogs Alfons von Calabrien, des Königs von Neapel und des Dogen von Venedig; zuletzt ließ ihn Lorenzo de' Medici an sein Krankenlager nach Careggi rufen. Am Tage nach Lorenzos Tode fand man Pierleones Leiche in einer Cisterne, doch konnte nicht festgestellt werden, ob Mord oder Selbstmord vorlag. Man glaubt, Piero de' Medici habe ihn umbringen lassen. Ihm wurde in Spoleto ein glänzendes Begräbnis zuteil; man setzte ihn am 29. April 1492 feierlich in der Familiengruft der Leoni in S. Niccolò bei, worüber eine Chronik der vatikanischen Bibliothek ausführlich berichtet. Sein Grabmal ließ 1563 der Bischof Fulvio Orsini mit vielen andern zerstören; die in der Kapelle aufgedeckten Fresken wurden

auf Leinwand übertragen und der Pinakothek einverleibt; sie stellen eine Verkündigung zwischen den Heiligen Cosmas und Damianus dar; in ersterem, der ein rotes Barrett trägt, hat man ein Porträt Pierleone Leonis erkennen wollen[10]). In seinem Leben berühmter Spoletaner, preist Severo Minervio die Verdienste seines großen Mitbürgers; er nennt ihn „Philosophorum et Medicorum princeps" und erwähnt das Lob, das ihm die Zeitgenossen spendeten. Pierleone, auf dessen Tod auch der Dichter Sannazzaro eine langatmige Elegie schrieb, war mit Marsilio Ficino eng befreundet, und ihm gebührt die Ehre, als einer der Ersten sich zu Galens Lehren bekannt und sie angewendet zu haben.

IV.

Im Herbst 1556 schrieb Michelangelo an Vasari aus Rom: „Ich habe in diesen Tagen mit großer Beschwerde und vielen Kosten eine große Freude in den Bergen von Spuleti gehabt durch den Besuch jener Einsiedeleien, so daß ich kaum mit halber Seele nach Rom zurückgekehrt bin; denn wahrlich, nur in den Wäldern findet man Frieden."

Mit diesen Worten des Meisters ist die richtige Stimmung getroffen, um die „heiligen Haine" von Spoleto zu betreten. Selbst er, der einsame und melancholische Mann, hat hier den Frieden gefunden, nach welchem die Seele dürstet mit unstillbarer Sehnsucht, und er ruft uns die Worte zu: Nur in den Wäldern ist Friede! Wir, die wir des rastlosen Lebens Bürde tragen und Last um Last auf unsere Schultern nehmen, wir vergessen nur zu sehr, wie still und freundlich und geräumig sie ist, diese Herberge der Natur. Hier aber öffnet sie uns ihre Tore weit, sie lockt uns mit tausend Stimmen, und ihrem Rufe folgend treten wir in das Heiligtum der „boschi sacri" ein.

Vom Domplatz aus erreicht man in wenig Schritten den Fuß der Rocca (Abb. 28), umgeht dieselbe von der südlichen Seite und tritt aus dem Stadttor hinaus ins Freie, wo sich ein herrlicher Blick auftut. Der Monte Luco mit seinen tiefdunklen Wäldern ragt stolz empor jenseits der Schlucht, welche ihn von der Rocca trennt.

Über dieser tiefen, baumbewachsenen Kluft, die das steinige Bett des Tessino birgt, erhebt sich der berühmte Aquädukt, der Ponte delle Torri (Abb. 29). Er ist das eigentliche Wahrzeichen von Spoleto, ein Monumentalbau, welcher heute noch sowohl als Brücke wie als Wasserleitung dient. Aus Ziegeln errichtet, heben sich seine schlanken Spitzbogen in malerischem Kontrast vom Grün der Schluchtenwände ab. Auf seiner Nordseite führt der Weg hinüber, so sicher von Mauern eingefaßt, daß man über die Brüstung hinabschauen muß in die schwindelnde Tiefe — welche gegen 80 m beträgt —, um staunend zu begreifen, welch ein Wunderbau hier geschaffen wurde. Goethe hat ihn in seiner schmucklosen Größe bewundert. Er schreibt am 27. Oktober 1786: „Spoleto habe ich bestiegen und war auf der Wasserleitung, die zugleich Brücke von einem Berg zum andern ist. Die zehn Bogen, welche über das Tal reichen, stehen von Backsteinen ihre Jahrhunderte so ruhig da, und das Wasser quillt immer noch in Spoleto an allen Orten und Enden. Das ist nun das dritte Werk der Alten, das ich sehe, und immer derselbe große Sinn. Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst: so steht das Amphitheater, der Tempel und der Aquädukt." Das brennende Interesse, das den Dichter damals für das Altertum erfüllte und ihn oft unempfänglich machte für die Werke einer späteren Kunst, spricht aus seinen Worten; allein diesen Bau schreibt er mit Unrecht den Alten zu. Auch bei der Annahme, der Ponte delle Torri sei ein Werk der Langobarden und im 7. Jahrhundert erbaut, kann man ein Fragezeichen nicht unterdrücken. Denn die erstaunliche technische Meisterschaft, welche im Verhältnis der geringen Breite zur gewaltigen Höhe der Brücke zum Ausdruck kommt, setzt eine spätere Zeit für ihre Entstehung voraus. Da man durch eine Aufzeichnung des Simone Raini (cancelliere del Comune) weiß, daß im Jahre 1277 das Wasser von Vallecchia nach Spoleto geleitet wurde, dasselbe das der Aquädukt noch jetzt der Stadt zuführt, so ist damit vielleicht auch seine Vollendung festgestellt. Die Spitzbogen rühren von der um 1358 unter der Leitung von Kardinal Albornoz aus-

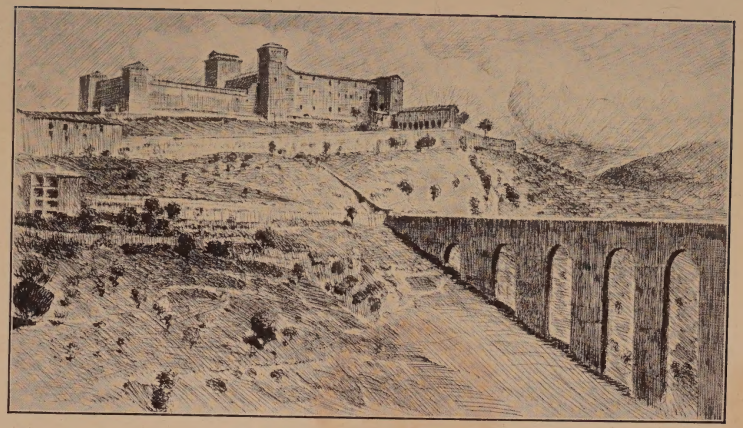
geführten Erneuerung. In seinem gereimten Lehrgedicht, dem Dittamondo, sagt Fazio degli Uberti:

„E'l Ponte di Spoleti ancor mi piace,"

und noch manch anderer Poet hat dieser Brücke kühne Schönheit in Versen gepriesen.

Durch eine lünettenförmige Öffnung hindurch, die von der Mitte des Aquädukts den Ausblick auch nach Süden gestattet, blickt man entzückt hinaus. Während nordwärts steile Felsenhänge die stille Bergeinsamkeit von allen Seiten einschließen, ruht das Auge hier auf einer lachenden, schwellenden Hügellandschaft. Den Boden bedecken Wiesengründe, Kornfelder und üppig von Maulbeerbäumen eingefaßte Weinberge, die jenen goldhellen Spoletaner Wein liefern, den schon Martial für sein Feuer gepriesen hat; an den Seiten heben sich Hügel und Berge in sanften Linien empor, im Hintergrunde das Tal verengernd, welches man weit verfolgen kann in duftig blauer Perspektive. Und wie um eine ernste Note anzuschlagen und dieser fröhlichen Harmonie eine edlere Konsonanz zu geben, erheben sich links mitten aus dem Grün die altersgrauen Mauern von San Pietro. — Wie seltsam, zu denken, daß Michelangelo sich einst an diese Brüstung gelehnt und auf das herrliche Land zu seinen Füßen hinabgeblickt hat mit den schwermütigen Augen dessen, der den Kelch der Lebensbitternis bis zur Neige getrunken hat. Es mag hier ein feuchter Glanz diese Augen verklärt, ein Lächeln den herben Mund umspielt haben, da er die Zuflucht der Natur vor sich offen sah mit ihrem Frieden. Er wird den Stecken in die Hand genommen haben und getröstet weiter gewandert sein, hinüber in die Waldeseinsamkeit. Und wir folgen seinen Schritten, sein Schatten geht uns voran und weist den Weg an den Gehängen des Monte Luco empor, wo der Wald uns umfängt und die alten Eichen rauschen.

Am grauen Turm der Wasserleitung vorbei führt der breite, steile Weg in Serpentinen hinan. Er wird viel begangen, und man begegnet oft schwer beladenen Eseln und Maultieren, die langsam emporklimmen oder einen ganzen Wald von Reisig und Ästen hinunterschleifen,



Rocca und Brücke von Spoleto □ Abb. 28
Nach einer Federzeichnung von Adolf Hiremy

von stämmigen Burschen oder Frauen getrieben. Immer tiefer bleibt das Tal zurück, die dunklen Steineichen geben kühleren Schatten, die Brust dehnt sich in der kräftigen Luft, und der Schritt wird leicht und elastisch. Ganz in Grün gebettet, fast unsichtbar inmitten der Bäume, schimmern hier und da kleine Häuschen hinter blumenumsponnenen Mauern hervor. Es sind die ehemaligen Einsiedeleien der Karmelitermönche, die in dieser Einsamkeit den Frieden suchten und hier Buße und Kasteiung übten. Als Begründer der ersten Einsiedelei gilt Sant' Isacco Siro, der, um den Verfolgungen unter Kaiser Anastasius zu entgehen, aus Syrien nach Italien flüchtete. Ihm wies eine edle Jungfrau von Spoleto — später als heilige Gregoria verehrt — die Wälder des Monte Luco als Aufenthalt an, und bald entstand daselbst eine Thebaide von kleinen Oratorien und Zellen. Die Mönche trugen rote Gewänder, in welchen sie auch in einem alten Bilde im Dom erscheinen. — Heute sind die „eremi" längst von den frommen Büßern verlassen; sie sind in kleine lauschige Villen umgewandelt worden, in denen die Spoletaner Schutz vor der Hitze des Sommers suchen. Denn an den waldigen Abhängen des Monte Luco soll ein auffallend temperiertes Klima herrschen, das sowohl die Kälte des Winters als die sommerlichen Gluten mildert. In einem Bericht vom Jahre 1731 findet man folgende Schilderung: „Dem eisigen Winter wie auch dem glühendsten Sommer zum Trotz, herrscht in den grünen lauschigen Gehegen und den schattigen Felsgehängen des Monte Luco ein ewiger Frühling." — An einem hölzernen Kruzifix vorbei erreicht man die Höhe, und ein weites Plateau öffnet sich vor dem Wanderer, der einen Berggipfel zu erklimmen glaubte. In einer waldumgrenzten Niederung wehen Kornfelder im Winde, und Hügelreihen schließen nach Osten zu den Horizont völlig ab. Man muß im Kloster Einlaß begehren — dasselbe Kloster, das einst Franz v. Assisi gegründet hat — und sich auf das Belvedere führen lassen, will man den großen weiten Blick genießen, der ganz Umbrien umfaßt und den Lauf des Tibers stromauf und stromab durch das weite Tal verfolgen läßt. Im Mai, wenn der Waldboden von Tausen-

den von blühenden Cyclamen leuchtet, wenn die wehenden Büschel des Jelängerjelieber ihre süßen Düfte ausatmen und von den tiefverschneiten Kuppen des Apennin — der Sibilla im weißen Helm —, die herbe Alpenluft herüberstreicht, dann kann man wohl dies Bergidyll zu Italiens schönsten Landschaften zählen.

Der kühn geformte Gipfel, der noch heute den Namen Sibilla trägt, war jahrhundertelang als Zauberberg berühmt. Von nah und fern strömte man herbei, um die Sibylle in ihrer Höhle bei Norcia aufzusuchen und nach den Geheimnissen der Zukunft zu befragen. Lorenzo de' Medicis Gemahlin Clarice verschmähte es nicht, diese seltsame Wallfahrt zu unternehmen und die grausige, mit schauderhaften Gegenständen angefüllte Höhle der Hexe zu betreten. Der Florentiner Dichter Luigi Pulci, der sie begleitete, schildert die Begebenheit mit dem Sarkasmus eines aufgeklärten Denkers. — Die ganze Gegend galt damals als von Hexen bewohnt, die hier ein ungestörtes Dasein fristeten, bis mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die Verfolgungen über sie hereinbrachen, welche so viele unschuldige Opfer forderten.

Im Klostergarten auf dem Monte Luco soll ein Mandelbaum noch jetzt blühen und Früchte tragen, den der heilige Franz von Assisi hier gepflanzt hat. Heilende Wirkungen werden ihm zugeschrieben, wie auch den zahlreichen Reliquien, deren sich das Kirchlein rühmt. So ziehen oft Scharen frommer Wallfahrer durch die heiligen Haine zu diesem Kloster empor, wie einst die heidnischen Pilger durch den lucus sacer zum Apollo-Tempel, der die Höhe krönte, in langen Zügen zu feierlichem Opfer wallten. Der erste Einsiedler des Monte Luco, Sant' Isacco Siro, soll auch die Kirche S. Giuliano erbaut haben, die oberhalb San Pietro von steiler Höhe herabblickt und deren Glocken mit tiefem Altklang ihren Abendgruß ins Tal senden. Verwahrlost und halb zerstört ist das kleine Gotteshaus jetzt ein Bild traurigen Verfalls; aber die Säulen mit ihren eigentümlichen Kapitälen lassen noch die frühere Schönheit ahnen.

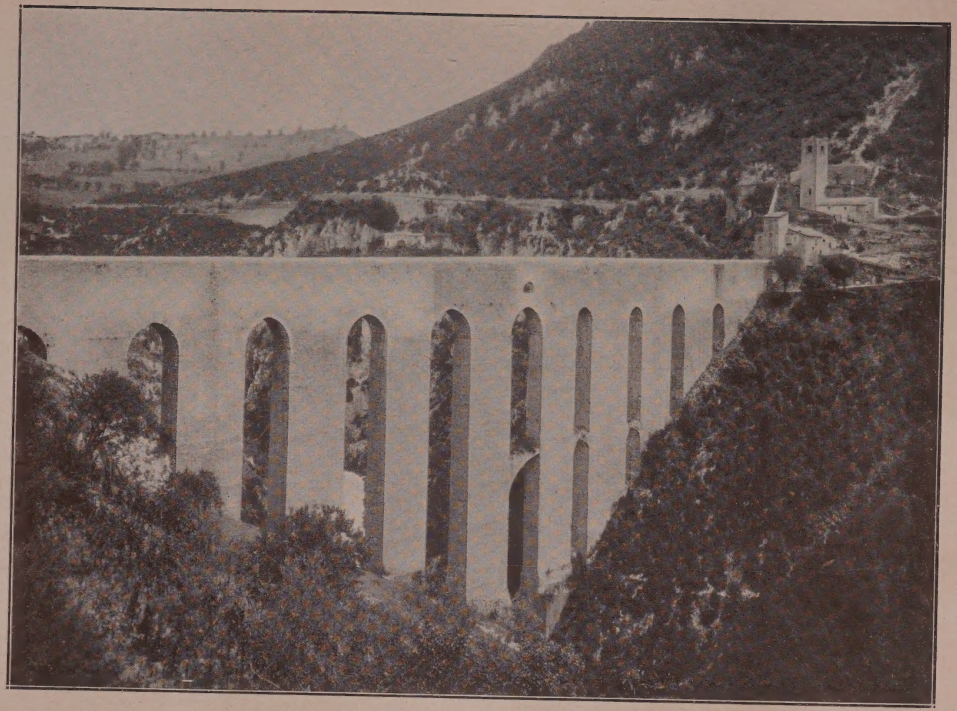
Der aussichtsreiche Monte Luco ist nicht der einzige Ausflug, der von Spoleto zu machen ist; nach allen

Richtungen führen schattige Fußwege auf die umgebenden Höhen. Doch wohin man wandert, — der Ausblick ins umbrische Tal ist es vor allem, den man sucht und der das Auge entzückt. Da sieht man weit in der Ferne den Subasio emporsteigen und erkennt — mehr mit dem Herzen als mit den Blicken —, den Häuserkomplex von Assisi; näher schon erscheint Spello an die Berghänge gelehnt und ihm gegenüber hoch oben Montefalco, Foligno in der Ebene, Trevi auf seinem hohen Kegel — alles in die wunderbare, seltsame Bläue getaucht, die das ganze umbrische Tal wie mit einem Himmelsabglanz bekleidet. Von keinem Hintergrunde könnte die Figur des heiligen Franciscus sich leuchtender abheben als von dieser Landschaft, durch die sein Fuß unermüdlich gewandert ist und die er mit der Inbrunst eines Dichters geliebt hat. „Nil jucundius vidi valle mea Spoletana", so ruft der Heilige aus, der den Vögeln predigte, der die Erde und das Wasser seine Schwestern nannte, der sich der Sonne, dem Mond und den Sternen, dem Winde und den Wolken verbrüderte und sich eines Ursprungs fühlte mit der ganzen liebeatmenden Natur, die ihn umgab. Als er zu Tode krank von den Brüdern nach der Porziuncula getragen wurde, um dort zu sterben, hieß er sie die Bahre wenden, streckte die bleichen Hände aus und segnete Assisi mit den Worten: „Sei du gesegnet von Gott, heilige Stadt, denn durch dich werden viele Seelen gerettet werden, in dir werden viele Diener des Herrn leben und aus dir werden viele erkoren sein zum ewigen Leben." Solcher Segen scheint noch heute auf diesem Heimatlande des heiligen Mannes zu ruhen, der sich selbst im lodernden Feuer seiner Inbrunst verzehrte.

Südlich von Spoleto öffnet sich ein schattiges Tal, durch das die große Fahrstraße nach Rieti führt und dessen bewaldete Höhen an eine Schwarzwaldlandschaft erinnern, in welche hinein das oft meterhohe Ginstergebüsch einen Glanz von verkörpertem Sonnenlicht wirft. Die Straße selbst ist die ehrwürdige Via Flaminia, die sich in Narni in zwei Äste teilt, von denen der eine über die Höhen des Monte Somma und Spoleto, der andere

durch die Ebene nach Foligno führen. Als Montaigne 1581 diese Straße entlang ritt, sah er noch Überreste des alten römischen Pflasters. Selbst er, der schwer zu Begeisternde, empfand hier Umbriens ganzen Zauber. „C'est la plus belle plaine entre les montagnes, qu'il est possible de voir!" ruft er freudig aus, schildert aber allerdings mit übler Laune auch seine Reiseabenteuer in Spoleto. Er berichtet, daß, als er mit seinen Gefährten die Stadt erreichte, es ihnen nur mit Mühe gelang, sich durch ihre Papiere zu legitimieren und sich Einlaß zu verschaffen, weil die Spoletaner in steter Furcht vor einem Banditen standen, der alle Städte der Umgegend in Atem hielt. Die Räuberbanden waren in jenen Zeiten keine Seltenheit. Das blühende Land erweckte aller Begierden, und was die plündernden Heere zurückließen, wurde von fremden und einheimischen Banditen verwüstet. So war lange ein Rhodosritter, Fra Monreale, der Schrecken der Bevölkerung, so auch der deutsche Abenteurer Graf v. Landau, der mit seiner Bande Italien kreuz und quer durchstreifte. Berühmt ist die „Compagnia Bianca", eine englische Räubertruppe, die 1361 Umbrien und Toskana verheerte und deren Anführer, John Hawkwood, sich später als Condottiere hervortat. Die Rolle, welche er in Florenz gespielt hat, ist bekannt. Der Bandenführer, den Montaigne erwähnt, hieß Petrino Leoncilli und entstammte einer altadeligen Familie von Spoleto. Für irgendein Vergehen aus der Stadt verwiesen, sammelte er elendes Räubervolk um sich und trieb nun sein Unwesen in ganz Umbrien.

Rücksichtslos und hinterlistig, grausam und von glühendem Ehrgeiz verzehrt, so schildert ihn ein Zeitgenosse, der sein Bild in scharfen Umrissen zeichnet als das eines Mannes von mittlerem Wuchs, rötlichen Haaren und dunkler Hautfarbe, dessen finstere Züge nie ein Lächeln milderte. Vor solchen Briganten war niemand sicher, und man begreift eher die Angst der Spoletaner vor diesem heimtückischen Feinde als den Gleichmut der französischen Reisenden, die Umbrien unbeschützt durchzogen und allen Grund gehabt hätten, den unheimlichen Wegelagerer zu fürchten.



Der Ponte alle Torri bei Spoleto

Abb. 29

V.

Montaigne, der nach kurzem Aufenthalt Spoleto verließ, um nach Foligno weiter zu reiten, erwähnt den Clitumnus-Tempel nicht, obgleich er an ihm vorübergekommen sein muß. Dafür haben ihn kunstbegeisterte Enthusiasten zu allen Zeiten und in allen Zungen gepriesen. Clitumnus! Welche Erinnerungen erweckt dieses Wort in der Seele dessen, dem es vergönnt war, hier sonnige Stunden zu verträumen. Schon die Fahrt von Spoleto stimmt die Saiten des Gemütes zum reinsten Wohlklang, und die wechselnden Eindrücke halten Aug' und Sinne wach. Aus dieser Landschaft hat Nicolas Poussin sich die Motive zu seinen stimmungsvollsten Bildern geholt, und man meint, hier seine Kunst verkörpert zu sehen, wenn sich einzelne mächtige Eichen mit knorrigem Geäst gegen den wolkenschweren Himmel abheben, und der Blick sich bis zum fernen Horizonte in der Bläue der Ebene verliert. Wenn aber im Mai oder Juni ganz Umbrien in den Scharlachmantel der Mohnblumen gekleidet ist, dann schließt sich das Auge, fast geblendet von solcher Farbenpracht. Unterwegs kommt man an dem Städtchen San Giacomo vorbei, wo noch eine verwahrloste festungsartige Burg steht, welche an die Zeiten mahnt, wo jedes Dorf „Castello" hieß und befestigt war. Im Chor der Kirche sieht man Szenen aus dem Leben San Giacomos von Lo Spagna und darüber in der Halbkuppel, genau wie im Dom von Spoleto, eine Krönung Mariä desselben Meisters. Sie ist eine Wiederholung der Lippischen Komposition mit dem Unterschied, daß Maria nicht von Gottvater, sondern von Christus gekrönt wird. Diese Fresken gehören zu Spagnas letzten Werken und lassen die zarte Anmut seiner früheren Schöpfungen schmerzlich vermissen.

Weiter geht es durch das blühende Land; die Straße wendet sich den Bergen zu, an deren Abhängen Dörfer und Kirchen aufragen, und bald ist man am Ziel und blickt hinab auf die Quellen des Clitumnus. Der Fluß, der diesen Namen trägt, bildet einen kleinen See, der

von unsichtbaren Bächen gespeist wird und dessen regungsloser Spiegel jeden Baum und Strauch in seiner Tiefe zu bergen scheint. Hohe, schlanke Pappeln säumen das Ufer ein, und eine kleine Insel schimmert auf der stillen Wasserfläche im hellen Grün ihrer Trauerweiden, deren lange Zweige sich träge schaukeln. Eine Poesie ohnegleichen umschwebt dieses weltabgeschiedene Idyll. Man könnte wähnen, es entspringe dieser regungslosen Quelle der Strom der Lethe, und es müßte diese silberhelle, schlummernde Flut dem Vergessenheit geben, der sich in ihren Wassern badet. Virgil hat den Clitumnus besungen, der die weißen Rinder nährt und den Opferstier, der, „besprengt mit des Flußgotts heiligem Naß, Trophäen trägt zum Kapitole Roms"; gepriesen haben ihn auch Ovid, Sueton, Juvenal, Properz, der ebenfalls die Rinder rühmt, die des Stromes Wellen schneeweiß entsteigen, ferner Statius, Claudian, Silius Italicus.

Wenige Schritte vom Fluß auf kleiner Anhöhe erhebt sich der Tempel des Clitumnus (Abb. 30), ein zierlicher Bau, der durch Ebenmaß und feine Gliederung wirkt. Er stammt aus römischer Zeit, und es wird behauptet, er sei ursprünglich nicht als Tempel, sondern als Mausoleum und deshalb in so kleinen Verhältnissen errichtet worden. Eigenartige Säulen schmücken seine Front, von denen die beiden äußeren spiralförmig gewunden, die mittleren mit Schuppen bedeckt sind; sie gehören dem ursprünglichen Bau an, während die Tympanon-Reliefs, welche die Giebel krönen, spätere Ergänzungen christlicher Kunst sind. In dem einen entspringt das reiche Ornament einem Monogramm Christi, während im andern ein traubenumschlungenes Kreuz die Mittelfigur bildet, ein Symbol der Eucharistie wie an der Fassade von S. Pietro. Ähnliche Skulpturen sieht man auch im Innern, das jedoch dem reizenden Äußern wenig entspricht und dem ganz und gar der Stempel des mittelalterlichen Umbaues aufgedrückt ist[11]).

In seiner Eleganz und Feinheit wirkt der Clitumnus-Tempel wie ein elfenbeinernes Schmuckkästchen; und doch, trotz seiner kleinen Dimensionen, beherrscht er gewissermaßen die Landschaft und ist weithin sichtbar.

Stimmungsvoll hat ihn Plinius der Jüngere in einem berühmten Brief an einen Freund geschildert. Er schreibt:

„Hast Du den Clitumnus gesehen? Wenn, wie ich glaube, noch nicht — denn sonst hättest Du es mir erzählt — gehe hin, ihn zu sehen. . . . Unter einem mit dichten alten Zypressen bedeckten Hügel hat ein Quell seinen Ursprung; von vielen kleinen Gewässern gespeist und kaum entstanden, bildet derselbe einen kleinen See, der sich so kristallklar ausbreitet, daß Du darin eine hineingeworfene Münze erkennen kannst, wie auch die glänzenden Steinchen auf dem Grunde. So erhält der Fluß den Impuls zu seinem Lauf nicht durch den abschüssigen Boden, sondern durch die Fülle und gleichsam durch die Schwere seiner Fluten, und kaum hat er die Quelle verlassen, so ist er schon ein tiefer und breiter Strom. . . . Es sind die Ufer ganz bedeckt mit Eschen und Pappeln, deren grüne Gestalten, fast ganz ins Wasser getaucht und aneinander gereiht, sich im klaren Spiegel der Flut wiederholen. . . . Auch ist hier ein sehr alter und ehrwürdiger Tempel, und darinnen steht derselbe Clitumnus im reichgeschmückten Gewande. . . . Um ihn her erheben sich mehrere andere kleinere Tempel mit ihren Gottheiten, von denen jede ihren Namen und ihren eigenen Kultus hat und einige auch ihre eigene Quelle, denn es gibt deren mehrere, vom Hauptquell verschieden, die sich dann alle in den Strom ergießen. Diesen überschreitet man auf einer Brücke, welche die Grenze zwischen dem geweihten und profanen Gebiet bezeichnet. Von der Brücke aufwärts darf man nur im Boot den Fluß befahren, unterhalb derselben darf auch geschwommen werden. . . . Auch fehlen schöne Villen nicht, die auf jenen lieblichen Ufern als Lustschlösser erbaut wurden. Mit einem Wort, alles, was es da gibt, wird Dir Freude machen; auch wirst Du studieren können, indem Du die zahlreichen Aufschriften liest, die von so vielen auf alle Säulen und Wände geschrieben worden sind, dem Gott und der Quelle zum Preise."

Seufzend vergleicht man diese Schilderung mit der Gegenwart. Auch hier ist die Zeit nicht müde geworden, das Werk der Zerstörung zu vollbringen, und schlimmer

noch hat die pietätlose Unvernunft der Menschen gewütet. Ein Eremit, Fra Paolo, scheute sich nicht, die beiden schönen Seitenportiken mit ihren Säulen und Architraven abzubrechen und nach Spoleto zum Bau einer Kapelle zu verkaufen. Und als er den Mythus vernahm, es sei hier ein Schatz verborgen, grub er 1748 einen Gang unter dem Tempel durch, der fast dessen Zusammensturz zur Folge gehabt hätte. Um sich die Schönheit des Gebäudes vor diesen ruchlosen Eingriffen zu vergegenwärtigen, muß man Palladios Zeichnungen zur Hand nehmen, auf denen der Clitumnus-Tempel mit großer Sorgfalt nachgebildet ist.

Aber nicht das kleine Sanctuarium allein, auch die Natur ist heute eine andere. Kahl steht der Hügel, der einst die alten Zypressen der heiligen Haine trug, und der breite Strom, welcher in raschen Wellen dahinrauschte, fließt heute still zwischen engen Ufern, seit Erdbeben (schon 446 n. Chr.) die Quellen und Bäche verschütteten, die ihn früher speisten. Von den zahlreichen Tempeln, die sich in schimmerndem Marmorglanz erhoben, steht nur der eine noch — vielleicht der kleinste von allen! Und die Villen, die ringsumher das grüne Gelände schmückten und frohen Menschen zum Aufenthalt dienten, — wo sind sie? Keine glänzenden clitumnischen Feste vereinigen hier mehr die jubelnde Menge, und in den hellen Wassern baden die Stiere nicht mehr, um in schneeiger Weiße dem Strom zu entsteigen und mit vergoldeten Hörnern, blumenbekränzt, in Rom bei Triumphzügen geopfert zu werden.

Dem Dichter aber ist hier eine Weihestätte bereitet, daß er die Seele bade in diesem Quell wie in der Hippokrene des Helikon. Hier wandelt er durch die Asphodeloswiesen der elyseischen Gefilde, allein mit seiner flüsternden Muse im süßen Zwiegespräch. Und hier in dieser verzauberten Stille vermählen sich den seufzenden Klagestimmen der Vergangenheit die frühlingshellen Festhymnen der Natur.

„Salve, Umbria verde, e tu del puro fonte
Nume Clitunno!"

(Heil dir, grünes Umbrien, und dir, der reinen Quelle Gottheit Clitumnus.)

Clitumnustempel, Westseite

Abb. 30

So singt Italiens kraftvoller Poet Carducci, der hier den Odem italischer Götter auf seiner Stirne zu fühlen wähnt. Und Byron greift in die Seiten seiner klangreichen Leier:

„But thou, Clitumnus! in thy sweetest wave
Of the most living crystal that was e'er
The haunt of river-nymph to gaze and lave
Her limbs where nothing hid them, thou dost rear
Thy grassy banks whereon the milk-white steer
Grazes; the purest god of gentle waters! . . . . .
And on the happy shore a temple still,
Of small and delicate proportions, keeps
Upon a mild declivity of hill
Its memory of thee; beneath it sweeps
The currents calmness." . . . . .

Vielleicht noch inniger pulsiert in den Versen Alinda Brunamontis die Liebe der Umbrierin zu ihrer zauberschönen Heimat. Immer wieder singt sie das Lob der klaren Flut, die sie in stolzem Besitz „meinen glashellen Clitumnus" nennt.

Solche Dichterklänge erfüllen das Herz, wandert man durch diese weltverlassene, weltverlorene Einsamkeit, die wie ein Grab ohne Namen im großen Friedhof der Vergangenheit erscheint. Verträumt geht man am Ufer des Clitumnus hin und lauscht dem leisen Gemurmel der silberklaren Wellen, in denen die schlanken Äste der Weiden und Eschen sich schläfrig wiegen. Was soll ihr eintöniges Geflüster? Wohin eilen sie in rastlosem Lauf? . . . Ohne Antwort verhallen die Fragen, doch auf die Lippen drängen sich die Worte einer alten Inschrift, die auf einem Brunnen in Spoleto stehen:

„Et undae, et anni."

ANMERKUNGEN.

ORVIETO.

1) Vgl. Per. Peralli, Orvieto Etrusca, Perugia 1905.

2) Vgl. Luigi Fumi, Orvieto, Note storiche e biografiche, Città di Castello, 1891, wo sich die Geschichte des Mittelalters in Orvieto am übersichtlichsten zusammengestellt findet.

3) Vgl. Felice Tocco, L'Eresia nel Medio Evo, Firenze 1884.

4) Vgl. das Album Poliglotto per il Centenario del Duomo di Orvieto, 1891, pag. 163.

5) In den Dokumenten finden sich als am Bau außen und innen betätigt Namen wie: Lambertus gallicus, Johannes anglicus, Martinus de Schotia, Cristoforo teutonico, Pietro di Giovanni da Friburgo und viele ähnliche. Vgl. Luigi Fumi's Monographie, Il Duomo d'Orvieto ed i suoi restauri, Roma 1891, die der beste Führer durch den Dom ist, eine reiche Bibliographie enthält und dem Forscher ein gewaltiges Dokumentenmaterial eröffnet.

6) Fumi will die eine Zeichnung mit allem Nachdruck Arnolfo di Cambio zuerteilt wissen, die er vor 1290 — also vor der Grundsteinlegung des Domes — geliefert hätte, als er am Grabmal de Braye in Orvieto beschäftigt war. Nardini dagegen sieht in beiden Zeichnungen die gleiche Hand und verwirft Arnolfos Mitwirkung auf das entschiedenste. Vgl. A. Nardini-Despotti-Mospignotti, Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto in Arch. Stor. dell'Arte 1891, Bd. IV, pag. 333. Daß Maitani einen Teil der Fassade vorfand, möchte auch Fumi annehmen, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen, die seiner Arnolfo-Theorie widersprechen müßten. Er selbst publiziert ein Dokument von 1307, das dies ferner erhärtet, nämlich ein Verbot des Stadtrates, die Fassade zu beschädigen.

7) Für die Reliefs kommen verschiedene Bildhauer in Frage. Vasari erwähnt mit Unrecht Niccolò Pisano, der bereits gestorben war, und Giovanni Pisano. Guglielmo da Pisa, Lorenzo Maitani mit Sieneser Schülern und Andrea Pisano sind vor allem zu nennen, und es muß im Auge behalten werden, wie sich gerade die Pisaner in der Darstellung des Jüngsten Gerichts bereits ausgezeichnet hatten.

8) Näheres bei L. Fumi, San Bernardino da Siena in Orvieto, Siena 1888.

9) Für die Iconographie des Jüngsten Gerichts und dessen literarische Quellen vgl. Anton Springers lehrreichen Aufsatz Das Jüngste Gericht im Repert. f. Kunstwiss. Bd. VII, 1884, pag. 375, und Ernst

Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, München 1905, Bd. II, Das Jüngste Gericht, I. Abschnitt.

10) Vgl. L. Fumi, Gli alabastri nelle finestre del Duomo d'Orvieto in Arch. Stor. dell'Arte, 1888, Bd. I.

11) Beltrami und Fumi schreiben diese Zeichnung Andrea Orcagna zu (um 1360), Venturi dagegen dem Maitani, indem er sie mit einem ähnlichen Blatt im Berliner Kupferstichkabinett vergleicht. Vgl. Luca Beltrami im Album Poliglotto per il Centenario del Duomo di Orvieto, 1891, und Ad. Venturi, Disegno per il pulpito del Duomo di Orvieto in Arch. Stor. dell' Arte, Bd. V, 1892, pag. 210.

12) Vgl. die fesselnden Ausführungen über Emailtechnik bei Ad. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, Milano 1907, Bd. V, pag. 1076.

13) Vgl. unter andern Fr. Xav. Kraus, Luca Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Commedia, Freiburg 1892, und Ludw. Volkmann, Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance, Leipzig 1892.

14) Vgl. Ernst Steinmann, Antonio da Viterbo, München 1901, pag. 18.

15) Das Grabmal de Braye ist aus dem Jahr 1283, also nach Arnolfos Denkmal Hadrians V. in Viterbo und vor seinen beiden Ciborien in S. Paolo fuori le Mura (1285) und in S. Cecilia (1293), beide in Rom.

NARNI.

1) Ein genaues Inventar der Rocca von Narni und von Spoleto aus dem Jahr 1444 ist im römischen Staatsarchiv erhalten.

2) Vgl. Henri Vast, Le cardinal Bessarion; R. Rocholl, Bessarion. Für den feierlichen Empfang in Rom E. Steinmann, Rom in der Renaissance, 1908, III. Auflage und Ludw. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. II.

3) Die Greuel dieser Plünderung sind eingehend beschrieben bei Varchi, Storie fiorentine, Bd. IV, und bei Patrizio de Rossi, Memorie storiche Bd. II.

4) Näheres über Galeotto Marzio bei Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana, Bd. II.

5) Vgl. die vortreffliche Studie von H. Weiszäcker, Das Pferd in der Kunst des Quattrocento im Jahrbuch d. königl. preuß. Kunstsammlungen, 1886, Bd. VII; ferner L. Volkmann, Padua, Leipzig 1904; Fr. Haack, Zur Entwicklung des italienischen Reiterdenkmals in Zeitschrift für bildende Kunst, 1896, Bd. VII; Fapanni, Sulle statue equestri, erette ai suoi capitani dalla Repubblica di Venezia, in Atti dell' Ateneo Veneto, serie III, vol. II und Mackowsky, Reiterdenkmäler, im Museum II, pag. 17.

6) „ . . . . . — a questo segno
Riconosci l'Italia! In lei superbe
Non van soltanto le città maggiori

Di raccolti tesori; anche ai villaggi
Più poverelli, ove non giunge il vario
Della vita tumulto e delle genti,
Adornamento è l'arte. E sovra tutte
Le italiche contrade un si bel vanto
Han la toscana terra e la mia cara
Umbria natale!"

Versi di Maria Alinda Brunamonti, Firenze 1875.

SPOLETO.

1) Für Erwähnungen Spoletos bei den Alten vgl. H. Nissen, Italienische Landeskunde, Bd. II, wo die Citate zusammengestellt sind.

2) C. von Fabriczy hat die Daten über Ambrogio da Milano (1470 bis 1520) zusammengestellt, vgl. Repert. für Kunstwiss. 1907, Bd. XXX

3) Vgl. Gius. Sordini, La Cappella delle Reliquie nel Duomo di Spoleto, in Arte 1903, Bd. VI.

4) Vgl. G. Sordini, Di una ignorata Cappella dipinta in Spoleto da Giov. Spagna, in Rassegna d'Arte 1907, Bd. VII.

5) Giov. Batt. de Rossi setzt ihre Entstehung in das IV. und V. Jhdt. Grisar schreibt sie Melioranzio zu (XII. Jhdt.). Vgl. G. B. de Rossi, Spicilegio d'Archeologia cristiana neli' Umbria im Bullettino 1871, Heft IV und Grisar, La chiesa di S. Salvatore presso Spoleto in Nuovo Bollettino di Archeologia cristiana, 1895, Anno I.

6) Wer in die Einzelheiten dieser Fragen eindringen will sei auf Jos. Sauers ausgezeichnete Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1901, verwiesen.

7) Über fünf Inventare der Rocca von Spoleto aus dem XV. Jhdt. vgl. Arch. Stor. Archeologico, 1877, Bd. II, Heft 2.

8) Zum Teil wichtige Daten über Lo Spagna gibt Adamo Rossi in seinem Contributo alla Cronologia della vita e delle opere di Giov. di Pietro Spagnuolo detto lo Spagna in Arch. Stor. dell'Arte, 1889, Bd. II, pag. 313.

9) Vgl. über Antonello de Saliba Enrico Brunellis Aufsatz in Arte 1904, Bd. VII, pag. 271, und Buccolini, Un Antonello da Messina nella Pinacoteca di Spoleto, in Arte e Storia XIII, 1894, pag. 198

10) Vgl. G. Sordini, Alla ricerca della tomba di un uomo celebre, in Rassegna d'Arte 1901, Bd. I, pag. 88. Über Pierleone Leonis Tod vgl. L. Frati in Arch. Stor. Ital. 1889, Bd. IV; über seine Schriften, A. Sansi in Saggio di documenti storici tratti dall'Archivio del Comune di Spoleto, Foligno 1861.

11) Vgl. Giov. Batt. de Rossi's bereits erwähnte Ausführungen im Bullettino, 1871, Heft IV.

BIBLIOGRAPHIE.

UMBRIEN.

Addison, Travels in Italy, London 1705.
Leandro Alberti, Descrittione di tutta Italia, Venetia 1567.
Aless. d'Ancona, Origini del Teatro Italiano, Torino 1891, Bd. I.
Antonio da Viterbo, Cronologia della provincia serafica dell'Umbria, Perugia 1717.
Aymar, L'Umbria brevemente esaminata e descritta ecc., Perugia 1889.
Baragiola, Goethes italienische Reise mit Anmerkungen, Dresden 1889.
Andrea Battelli, Contribuzioni allo studio della Flora Umbra, Perugia 1885, 1887, 1888.
— Delle scienze naturali nell'Umbria, Perugia 1889.
B. Berenson, The Central Italian painters of the Renaissance, London.
Joh. Bernouilli, Zusätze zu Volkmanns Nachrichten aus Italien, Leipzig 1778.
Franc. Bertelli, Theatro delle città d'Italia, Padova 1639.
*Gius. Bianconi, Picc. Archivio Umbro, Perugia 1864—67.
— Bibliografia storica delle città ecc. dello Stato Pontificio, Roma 1792.
Biondo da Forli, Roma ristaurata et Italia illustrata, Venetia 1543.
Björnstahls Briefe auf seinen ausländ. Reisen, herausg. von Groskurd 1783.
P. Bourget, Sensations d'Italie, Paris.
M. Brosch, Geschichte des Kirchenstaates.
Broussolles, Pélérinages ombriens, Paris.
M. A. Brunamonti, Discorsi d'Arte, Città di Castello 1898.
Jak. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien.
— Der Cicerone 1898, VII. Aufl.
Ces. Cantù, Storia degli Italiani. Torino 1856, Bd. II.
Gius. Cappelletti, Le chiese d'Italia, Venezia 1846, Bd. IV.
Pietro Castellani, Lo Stato Pontificio, Roma 1837.
Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1900.
Le Cento Città d'Italia, Supplemento mensile illustrato del Secolo.
Carlo Cipolla, Storia delle signorie Italiane 1313—1530, Milano 1881.
Phil. Cluver, Antiquarische Beschreibungen von Italien, herausg. von Daniel Heinsius, Leiden 1634.
De Brosses, L'Italie il y a cent ans, Paris 1836.
De la Lande, Voyage en Italie 1786.
Franc. Dinus, De antiquitatibus Umbrorum ecc. 1701.
Ariod. Fabretti, Biografia dei capitani venturieri dell'Umbria, Montepulciano 1842.
— Nota storica intorno alla origine dei Monti di Pietà in Italia, Torino 1871.
Ferrari, Storia delle rivoluzioni d'Italia, Milano 1870.
Jul. Ficker, Urkunden zur Reichs- und Rechtsgeschichte Italiens, Innsbruck 1868—74.
Forbiger, Handbuch der alten Geographie, Leipzig 1877.
Umb. Gnoli, Gli antichi altari dell'Umbria in Augusta Perusia 1906, Bd. I.
Goethe, Italienische Reise, Stuttgart.
Fabio Gori, Storia e monumenti antichi della Provincia dell'Umbria, Spoleto 1879.
Mario Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani dell'Umbria, Perugia 1872.
G. A. Guattani, Monumenti Sabini, Roma 1830.
Haarhaus. Auf Goethes Spuren in Italien, Leipzig 1896.

* Anmerkung. Die mit einem * bezeichneten Werke sind den noch unveröffentlichten Scheden zu einer umbrischen Bibliographie von Dr. W. Bombe entnommen, die ich im kunsthistor. Institut in Florenz einsehen durfte.

Vict. Hehn, Italien, Berlin 1903, VIII. Aufl.
Herders Reise nach Italien, herausg. von H. Düntzer, Giessen 1859.
Iudocus Hondius, Nova et accurata Italicae hodiernae Descriptio, Lugd. Batav. 1627.
Edw. Hutton, Umbrian Art in Monthly Review, Jan. 1905.
— Cities of Umbria. London 1905.
Lodov. Jacobilli. Vite dei Santi e Beati dell'Umbria, Foligno 1661.
Kiepert, Lehrbuch der alten Geographie, 1878.
von Kotzebue, Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel, Berlin 1805.
L. Lacroix, Italie Ancienne in l'Univers pittoresque, Paris 1850, Bd. I.
La Farina, L'Italia dai tempi più antichi ai nostri giorni, Torino 1856.
G. Lafenestre, La peinture italienne, Paris 1885.
Heinr. Leo, Geschichte der italien. Staaten, Hamburg 1829–32.
Letters from Italy, London 1776.
Kath. S. Macquoid, Pictures in Umbria, London 1906.
C. Malpica, La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia, Napoli 1846.
André Maurel, Petites Villes d'Italie, Paris 1908.
F. J. L. Meyer, Darstellungen aus Italien, Berlin 1792.
P. Misciatelli, Idealità francescane, Roma 1909.
M. Misson, Nouveau voyage d'Italie, La Haye 1691.
Mommsen, Römische Geschichte, Berlin 1888, VIII. Aufl., Bd. I.
E. Monaci, Uffizi drammatici dei Disciplinati nell'Umbria, in Rivista di Filologia romanza 1874, Bd. I u. 1875, Bd. II.
Mich. de Montaigne, Journal du voyage en Italie, herausg. von Aless. d'Ancona, Città di Castello 1895.
Bern. de Montfaucon, Diarium Italicum, 1702.
G. Morelli e G. B. Cavalcaselle, Opere d'arte nelle Marche e nell' Umbria in Gallerie Nazionali 1861, Bd. II.
Moritz, Reise eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, Berlin 1792.
O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena 1884.
Heinr. Nissen, Italische Landeskunde, Berlin 1883.
Ozanam, Poètes franciscains, 1859.
Ludw. Pastor, Geschichte der Päpste, Freiburg 1899—1906.
Ad. Philippi. Die Kunst der Renaissance in Italien: Frührenaissance in Toscana und Umbrien, Leipzig 1897.
Prampolini, Bozzetti umbri, Firenze 1879.
A. Ricci, Storia dell'architettura in Italia, Modena 1859.
v. Rumohr, Italienische Forschungen, Berlin 1831.
G. Sacconi, Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, Perugia 1903.
Savelsberg, Umbrische Studien, Berlin 1873.
E. Scatassa, Documenti, contributi per la storia dell'Arte in Rass. bibliogr. dell'Arte Italiana 1905, Bd. VIII.
René Schneider, L'Ombrie, Paris 1904.
Andr. Scoto, Itinerario d'Italia. Vicenza 1615.
B. D. de Sélincourt, Homes of the first franciscans, London 1905.
Seume, Ein Spaziergang nach Syrakus, Leipzig 1803.
J. C. L. Sismondi, Storia delle Repubbliche italiane, Lugano 1838.
E. C. van Sittaert, Les peintures de l'Ombrie.
Paul Stefan und Ernst Diez, Umbrien, Wien 1907.
F. L. Graf zu Stolberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien, Königsberg 1794.
G. Strafforello, La Patria, geografia dell'Italia, III, Prov. di Perugia, Bd. XIII, Torino 1895.
J. A. Symonds, Sketches in Italy, Leipzig.
Tagebücher und Briefe Goethes, Weimar 1886.
J. Taylor, Etruscan researches, London 1874.
Taine, Voyage en Italie, 1902, Bd. II.
Gius. Terrenzi, Contribuzione alla bibliografia dell'Umbria, Terni 1890.
Ang. Torsanus, Orationes, Venetiis 1562.
Giulio Urbini, Psicologia dell'arte umbra in Rassegna nazionale, Agosto 1904, Bd. XXVII.
— L'arte umbra, in l'Umbria, Perugia 1899, No. 15—16.
M. Valéry, Voyages en Italie, Bruxelles 1835.

G. Vasari, Le Vite, Ediz. Milanesi, Florenz 1878.
Ad. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, Roma 1901—1908.
A. Verri, Le valli antiche e moderne dell'Umbria in Boll. del R. Comitato Geologico 1880, No. 1—2.
J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, Leipzig 1771, Bd. III.
E. Zaniboni, Il Goethe nell'Umbria in Augusta Perusia 1906, Bd. I.

ORVIETO.

Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, Stuttgart 1843.
Accademia la Nuova Fenice, 21 Aufsätze in 4 Serien bis 1895.
Angelini, Fasti Pontificales Urbivetani, Romae 1857.
Annali dell'Istituto di corrispondenza archeol. 1834, p. 83.
*P. Franc. Antamori, Storia del Duomo d'Orvieto, Roma 1791.
Baglioni, Studi geologici sopra Orvieto e dintorni in Boll. Acc. Nuova Fenice 1890, anno I, No. 1.
Benois, Resanoff et Krakau, Monographie de la Cathédrale d'Orvieto, Paris 1877.
B. Berenson, Luca Signorelli, in Museum II, pag. 43.
Girol. Bernardini, Descrizione del Duomo di Orvieto, Milano 1611.
Bertaux, L'Esposizione d'Orvieto e la storia delle arti, in Arch. Stor. dell' Arte 1896, pag. 405.
W. Bode, Ausstellung kirchlicher Kunst (Orvieto), im Sitzungsbericht der kunstgeschichtl. Gesellschaft, Berlin 1896. Bd. VIII.
Bollettino dell'Istituto Arch. Germ. 1829—1833, 1863, 1867.
Bottifango, Bozza, o sia il Corporale Santiss. di Orvieto, Orvieto 1626.
Tomm. Bottini da Lucca, Memorie dell'origine ecc. del Monastero delle monache di S. Paolo d'Orvieto ecc., Orvieto 1631.
Alinda Brunamonti, Il Duomo d'Orvieto in Discorsi d'Arte, Città di Castello 1898.
*Busini, Il tabernacolo del SS. Sacramento nel viaggio dei Papi ecc., Roma 1896.
Guido Cagnola, Affreschi di S. Giovenale di Orvieto, in Rass. d'Arte 1903, Bd. III, pag. 22.
Campello, I restauri del Duomo di Orvieto, Orvieto 1891.
Canina, Etruria marittima, Bd. II.
D. Cardella, Museo etrusco Faina, Orvieto 1888.
— Catalogo illustrativo del Museo Civico di Orvieto, Orvieto 1888.
Carlo Cartari, La leggenda di S. Pietro Parenzi, Orvieto 1662.
— Descrizione della città d'Orvieto.
— De Urbisveteri.
— Degli uomini illustri della città di Orvieto.
— Delle famiglie Orvietane, sämtlich M. S. in Orvieto.
Casimiro da Roma, Memorie istoriche delle chiese e conventi dei frati minori della prov. Romana, Roma 1744.
Io. Bapt. Castelmaggius, Schema genealogicum Stirpis Febeae Urbevetanae, Sine loco et anno.
Alf. Ceccarelli, Historia della casa Monaldesca, Ascoli 1580.
Chronica Urbevetana, In Arch. Stor. ital. 1889, disp. I.
Giac. Coelli (od. G. Lauro), Istorie d'Orvieto.
— Annali della città d'Orvieto sino all'anno 1200.
— Annotationes ad Statutum Urbisveteris, sämtlich M. S. in Orvieto.
G. Connestabile, Pitture murali a fresco ecc. in una necropoli presso Orvieto ecc., Firenze 1865.
W. P. Corssen, Über die Sprache der Etrusker, Leipzig 1874.
Cozza Luzi, Tommaso l'Aquinate a Bolsena ed Orvieto, Roma 1891.
— Il Duomo di Orvieto e Raffaello Sanzio nel trionfo Eucaristico ecc., Milano 1891.
Cronaca d'Orvieto, 1342—1368 pubbl. da L. Muratori, Milano 1845.
Maud Cruttwell, Luca Signorelli, London 1899.
G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1901.
Deecke-Pauli, Etruskische Forschungen und Studien, Stuttgart 1881.
Dennis, Cities and Cemeteries of Etruria, London 1849, deutsch Leipzig 1892.

Descrizione del Duomo di Orvieto e del Pozzo S. Patrizio, Orvieto 1857.
— del Duomo di Orvieto, Orvieto 1829.
N. De Vergers, L'Etrurie et les Etrusques, Paris 1863.
Diarium di Antonino da Orvieto 1350. M. S. in Orvieto.
Ephemerides Urbevetanae italica lingua 1342—1363, bei Muratori, Rer. Ital. Script., Bd. XV.
R. Erculei, L'Esposizione d'Arte sacra in Orvieto, Milano 1898.
Faina, L'Arte Etrusca in Orvieto, in Giornale della Esposizione Prov. Umbra, Perugia 1879.
G. B. Febei, Notizie di scrittori orvietani, in Arch. Stor. per le Marche e l'Umbria 1886, Bd. III, p. 345.
Vinc. Maria Fontana, Conventus S. Domenici, Romae 1670.
*R. E. Fry, Signorelli, Monthly Review 1902, p. 110 und Repert. für Kunstwissenschaft XXVI, pag. 260.
L. F. e V. F., Guida di Orvieto, Orvieto 1891.
Luigi Fumi, Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891.
— Orvieto, note storiche e biografiche, Città di Castello 1891.
— Codice diplomatico della città d'Orvieto, Firenze 1884.
— S. Bernardino a Orvieto, Siena 1888.
— Alessandro VI e il Valentino a Orvieto, Siena 1877.
— Il palazzo del popolo a Orvieto, Foligno 1889.
— L'Archivio segreto del Comune d'Orvieto, Siena 1875.
— I Patarini in Orvieto, Firenze 1875.
— Le Nozze Usodimari nel 1507 in Orvieto, Roma 1882.
— Il palazzo Soliano o dei Papi a Orvieto. Roma 1896.
— Il duomo d'Orvieto e il simbolismo cristiano in Studi e documenti di Storia e Diritto 1896, Bd. XVII.
— La facciata del duomo d'Orvieto in Arch. Stor. dell'Arte 1889, Bd. II.
— Statuti e regesti dell'Opera di S. Maria di Orvieto, Roma 1891.
— La prima entrata del Pontefice Paolo III in Orvieto, Orvieto 1892.
— Carteggio del Comune d'Orvieto negli anni 1511—1512.
— Diario di Ser Tommaso di Silvestro.
— Notizie di Scrittori Orvietani, Foligno 1886.
— Leggenda della Beata Vanna di Orvieto, Città di Castello 1885.
— Santa Lucia liberatrice d'Orvieto in Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria 1885, Bd. II.
— Il governo di Stefano Porcari in Orvieto in Studi e documenti di Storia e Diritto 1883, Anno IV.
— Pio II e la pace di Orvieto, in Studi e documenti di Storia e Diritto 1885, Anno VI.
— Cronaca di Ser Matteo di Cataluccio 1423—1458 in Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria 1886, Bd. III.
— Urbano IV e il sole Eucaristico, in Studi e documenti di Storia e Diritto 1896, Bd. XVII.
— Ricordi di un oratorio del sec. XV nel Duomo di Orvieto, in Arch. Stor. dell'Arte 1891, Anno IV.
— Gli alabastri nelle finestre del Duomo di Orvieto in Arch. Stor. dell'Arte 1888, Anno I.
— Il Santuario del SS. Corporale nel Duomo di Orvieto, Roma 1896.
G. F. Gamurrini, Volsinii etrusca in Orvieto, in Annali dell'Istit. di corrisp. archeol. 1881, pag. 28.
— Le antiche cronache di Orvieto, in Arch. Stor. Ital. 1889, Serie V, Bd. III.
Gerspach, Le nouveau musée de l'Opera del Duomo et l'église S. Giovenale d'Orvieto, in Revue de l'art chrétien 1897.
— Fresques récemment découvertes à Florence et Orvieto in Revue de l'art chrétien 1898.
Giovanozzi, Di alcuni crani etruschi della necropoli di Orvieto, in Arch. per l'Antropologia 1903, Bd. XXXIII.
F. Gregorovius, Il libro dei documenti di Orvieto. in Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria 1885, Bd. II; Übersetzung desselben Aufsatzes in Zeitschrift für Allgemeine Geschichte 1885, Bd. VI.
Grisar, Die Ausstellung von Gegenständen der Archäologie und der christl. Kunst zu Orvieto, in Römisch. Quartalschrift, X. Jahrgang.
Gruner, Die Bas-Reliefs am Dom zu Orvieto, Leipzig 1858.
Hyacinthus Horandus, Architectura Musarum in Templi Urbevetani descriptione, Ibi 1632.

Inghirami, Monumenti etruschi, Firenze 1821—26.
Barbey de Jouy, Le Reliquaire d'Orvieto, chapelle peinte par L. Signorelli in Gaz. des Beaux Arts 1877.
Gust. Körte, La necropoli d'Orvieto, in Boll. dell'Istituto Arch. Germ. 1877.
— Über eine altgriech. Statuette der Aphrodite aus der Nekropole von Volsinii (Orvieto), Berlin 1893.
Lambertini, Trattato delle feste di Gesù Cristo ecc. Napoli 1772.
Jac. Lauro, Orvieto in Heroico splendore delle città del mondo, Roma 1639.
Lod. Luzi, Il Duomo di Orvieto, Firenze 1866.
Maltempi, Trattato delle notabili avversità a lui occorse ecc., Orvieto 1585.
Cipriano Manente, Historie ecc. dell'anno 970 al 1400, Venezia 1561.
Girol. Mancini, Vita di Luca Signorelli, Firenze 1903.
R. Mancini, Nuove scoperte di antichità in Orvieto, in Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria 1888, Bd. IV.
— u. G. Fr. Gamurrini, Appunti in Notizie degli scavi di Antichità, Roma 1885.
Manni, Vita di Luca Signorelli, Milano 1756.
Fil. Marabottini, Catalogus Episcoporum Urbisveteris, Romae 1650, Orvieto 1662.
— Annali di Orvieto, M. S. in Orvieto.
Vinc. Marchese, Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani, Bologna 1878.
Jules Martha, L'Art étrusque, Paris 1888.
André Mellerio, Le Musée d'Orvieto in l'Art LXI.
Memorie istoriche di Orvieto, Roma 1758.
*L. Menard, Luca Signorelli, Chapelle de S. Brizio à Orvieto in Gaz. des Beaux Arts 1875.
H. Mereu, Le dome d'Orvieto in l'Art 1890, Bd. XVI.
Gust. Meyer, Essays und Studien, Strassburg 1893.
Monaldo Monaldeschi della Cervara, Commentarj istorici, Venezia 1584.
Franc. Montemarte della Corbara, Cronaca inedita degli avvenimenti d'Orvieto ecc. (1333—1400) pubblicata da Fil. Ant. Gualterio, Torino 1846.
K. O. Müller, Die Etrusker, Breslau 1828 und Stuttgart 1877.
Müller-Deecke, Die Etrusker 1878.
A. Nardini-Despotti-Mospignotti, Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto, in Arch. Stor. dell'Arte 1891, Bd. IV, pag. 333.
Niebuhr, Römische Geschichte, Berlin 1873.
Notizie degli scavi di antichità, Accad. dei Lincei 1876—1878, 1880, 1885.
Notizie istoriche dell'antica e presente magnifica cattedrale d'Orvieto, Roma 1781.
Annib. Olivieri, Illustrazione di un sigillo della Zecca di Orvieto, Bologna 1782.
E. Paniconi, Monumento al Cardinale de Braye nella chiesa di S. Domenico in Orvieto, Roma 1906.
G. Pardi, Il governo dei signori cinque in Orvieto, Orvieto 1894.
— Guida storico-artistica di Orvieto, Orvieto 1896.
— Gli statuti della colletta del Comune di Orvieto, Perugia 1895—96, 1905.
— Cenni storici sulla famiglia Alberici, Orvieto 1896.
— Serie dei supremi reggitori ecc. di Orvieto, dal principio delle libertà comunali all'anno 1500.
— La signoria di Ermanno Monaldeschi in Orvieto in Studi e documenti di Storia e Diritto 1895, Anno XVI.
Fr. Pennacchi, Cenni storici e guida di Orvieto, Orvieto 1873.
Andrea Pennazzi, Istoria dell'Ostia Sacratissima ecc., Montefiascone 1731.
Per. Peralli, Di una iscrizione etrusca ecc, in Miscellanea d'Erudizione 1905, Bd. I.
— Orvieto Etrusca, Perugia 1905.
*Pératé, Lettre d'Italie, L'exposition d'Art religieux à Orvieto, in Gaz. des Beaux Arts 1896, Bd. II, p. 497.
Tomm. Piccolomini-Adami, Guida storico-artistica della città d'Orvieto e suoi contorni, Siena 1883.
— Lettere artistiche di Federigo Overbeck e Cesare Fracassini intorno a lavori in parte progettati in parte eseguiti a Orvieto, Orvieto 1885.
Giac. Ravicini, Historia del SS. Corporale d'Orvieto, Foligno 1679.
Alfr. von Reumont, Montemartes Orvietanische Geschichten, in Beiträge zur italien. Geschichte, Berlin 1855.

G. Rondoni, Orvieto nel Medio Evo, in Album Poliglotto per il centenario del Duomo d'Orvieto 1891.
Ad. Rossi, Racimolature Orvietane, in Giornale d'Erudizione Artistica 1875, 76, 77, Bd. IV, V und VI.
Bern. Saracinelli, Diario 1683—1693, M. S.
*L. Signorelli, le précurseur de Michel Ange, in Revue bleue, 4 Serie, Bd. XX, pag. 84.
Statutorum civitatis Urbis-veteris volumen, Romae 1581.
P. Toesca, Ricordi di un viaggio, in Arte VI, pag. 225.
Dom. Tordi, Vittoria Colonna in Orvieto, in Boll. della Società Umbra di Storia Patria, vol. I, fasc. II, no. 3.
— La stampa a Orvieto nei sec. XVI e XVII, Perugia 1903.
F. Ughelli, Serie dei vescovi di Orvieto, Venezia 1717.
— Albero et istoria della famiglia de' conti di Marsciano, Roma 1667.
G. della Valle, Storia del Duomo di Orvieto, Roma 1791.
A. Verdier et F. Cattois, Architecture civile et domestique au moyen-âge et à la renaissance, Paris 1855.
Girol. Vettori, Diario 1658—1682, M. S. in Orvieto.
Rob. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879.
G. F. Waagen, Über Leben, Wirken und Werke der Maler A. Mantegna und L. Signorelli.
P. Zampi. Notizie sui lavori di restauro eseguiti per la copertura del Duomo di Orvieto, Torino 1889.
— L'esposizione eucaristica di Orvieto, Orvieto 1897.
*Aurelio Zonghi da Fabriano, Gli antichi statuti della città di Orvieto, ordinati e descritti, Osimo 1881.

NARNI.

Stephanus Bucciarellus, Antiquitas, nobilitas, indulta et praerogativae Cathedralis Narniensis Ecclesiae, Narniae 1670.
Hermanni Contracti Chronicon, sec. XI, t. I.
Giov. Eroli, Miscellanea storica narnese, Narni 1858 e 1862.
— Erasmo Gattamelata da Narni, suoi monumenti e famiglia, Roma 1879.
— Monografia della chiesa della Madonna Impensole di Narni, Roma 1884.
— Notizie sopra Nerva Imperatore, Assisi 1898.
— Descrizione delle chiese di Narni, Narni 1898.
Paolo Giovio, Gli elogi, vite d'huomini illustri di guerra, Venezia 1559.
G. von Graevenitz, Gattamelata und Colleoni etc., eine kultur- u. kunstgeschichtliche Studie in Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. XXIV, Leipzig.
— Die Bewaffnung des Gattamelata, in Zeitschrift für histor. Waffenkunde, 1907, Bd. V.
Agost. Martinelli, Descrizioni de' diversi ponti esistenti sopra i fiumi Nera e Tevere, Roma 1676.
Carlo Milanesi, Della statua equestre di Erasmo da Narni detto il Gattamelata, documento inedito del 1453, in Arch. Stor. Ital., nuova Serie, t. II, parte I.
— Statuta illustrissimae Civitatis Narniae, Narniae 1716.
G. Terrenzi, Contribuzione allo studio della Flora narnese, Terni 1890.
Verri, Sullo studio dei fiumi Nera e Velino, Roma 1892.
E. Wüscher-Becchi, Das Oratorium des heil. Cassius und das Grab des heil. Juvenal in Narni, in Röm. Quartalschrift 1905, Bd. XIX.

SPOLETO.

Accademia di Spoleto, Studi storici 1879, 1884, 1886.
G. Angelini-Rota, Guida di Spoleto e dintorni, Spoleto 1905.
Franc. de Angelis, Discursus de Spoleti, Perusiae 1688.
Matthias Aug. de Amicis, De laudibus Spoleti, Perusiae 1631.
Bern. Barbanti, Dell'illustrissima Città di Spoleti, Foligno 1731.
— Ristretto dell'antico e moderno stato della città di Spoleto, Foligno 1741.
*P. Benedetti di Montevecchio, Descrizione delle pitture del Duomo di Spoleto.
G. B. Bracceschi, Discorsi di diversi Santi di Perugia e di Spoleto e le Antiquità di detta città, Camerino 1586.

Broussolle, Les vieilles peintures de Spolète, in La vie esthétique, Paris 1897.
— La jeunesse du Pérugin, Paris 1901.
Cadolini, Spoleti, Orazione Accademica, Spoleti 1836.
Ch. Cahier, Nouveaux mélanges d'Archéologie, Paris 1874.
Bern. de Campello, Delle Historie di Spoleti ecc., Spoleti 1672.
P. di Campello, La madonna di Loreto in Spoleto, Assisi.
Raff. Cattaneo, L'architettura in Italia dall'secolo VI al 1000, Venezia 1888.
Alphonsus Ciccarellus, De Clitumno Umbriae Flumine, Patavii 1564.
Cel. Claricetti, Il ponte acquedotto ecc. die Spoleto, in Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria 1885, Bd. II.
G. Clausse, Les marbriers romains, Paris 1897.
Art. Colasanti, Un sacrofago inedito con rappresentazioni cristiane in Bull. d'Archeol. Crist. 1903, Bd. IX, p. 25.
Giov. Corrazza, Contribuzione alla Flora dei dintorni di Spoleto, Foligno 1889.
Giov. Eroli. Notizie dei vescovi Eroli, Terni 1852.
E. P. Evans, Animal symbolism in Ecclesiastical Architecture, London 1896.
Corn. von Fabriczy, Ambrogio di Antonio da Milano in Repert. f. Kunstwissenschaft 1907, Bd. XXX.
D. Giancolomb. Fatteschi, Memorie istorico-diplomatiche ecc. del Ducato di Spoleto, Camerino 1801. [1848.
Paolo Fontana, Descrizione della chiesa metropolitana die Spoleto, Spoleto
P. M. Froscianti, Le sacri chiodi ecc., che si conservano nella chiesa di S. Salvatore della città di Spoleto, Roma 1644.
Luigi Fumi, I Registri del Ducato di Spoleto, Perugia 1903.
F. Gelosi-Rosmarini, Osservazioni sopra l'antico cimitero di Sant'Abbondanza ecc., Spoleto 1759.
Umb. Gnoli, L'arte romanica nell'Umbria. in Augusta Perusia 1906, Anno I.
Grisar, Una scuola classica di marmorarii medioevali in Nuovo Bull. di Archeol. Crist., Roma 1895, Anno I.
— Il tempio del Clitunno e la chiesa spoletina di S. Salvatore, Ibid.
F. Hermanin, Il cervo simbolico sulla facciata della chiesa di S. Pietro presso Spoleto, in Atti del Congresso internaz. d'archeol. crist. in Roma 1902, pag. 333.
H. Holtzinger, Der Clitumnustempel bei Trevi, in Zeitschr. für bildende Kunst 1881, Bd. XVI.
Hübsch. Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmälern, Karlsruhe 1862.
Jenny, Geschichte des langobardischen Herzogtums Spoleto, Basel 1890.
P. Manassei, Alcuni documenti per la storia delle città di Terni e Spoleto in Arch. Stor. Ital. 1875, Bd. XXII.
Per Gregorio Melioranzio, in Augusta Perusia 1906, Anno I.
Memoriale dei Nobili detti d'Arrone ecc., Roma 1692.
L. Oderico, Sopra una pretesa moneta di Ariulfo, duca di Spoleto, Bologna 1786.
L. Pila-Carocci, Della zecca e delle monete di Spoleti, Camerino 1884.
Ign. Portalupi, Historia della miracolosa imagine della S. Madonna di Loreto fuori di Spoleti, Terni 1621,
S. Prato, La Toponomastica dell'Umbria, in Augusta Perusia 1907, Anno II.
Rohault de Fleury, La Messe, vol. II. Paris, 1883.
Adamo Rossi, Di una cappella fabbricata a Spoleto nel cinquecento ecc. in Giorn. d'Erudiz. artist. 1873, Bd. II.
Ant. Rutili-Gentili, Sulle fonti e sul tempio del fiume Clitunno, Todi 1841.
Achille Sansi, Saggio di documenti storici tratti dall'Archivio del Comune di Spoleto, Foligno 1861.
— Degli edifici e dei frammenti storici di Spoleto, Foligno 1869.
— I Duchi di Spoleto, Foligno 1870.
— Documenti storici inediti in sussidio allo studio delle memorie umbre, Foligno 1879.
— Storia del Comune di Spoleto dal see. XII al XVII, Foligno 1879, Bd. I; 1884, Bd. II.
Jos. Sauer, Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1902.
O. Scalvanti, Di alcuni monumenti d'arte nell'Umbria ecc., in Rassegna d'Arte 1904, Bd. IV.
Pietro Selvatico, Sui simboli e sulle allegorie nelle chiese del medio evo in Scritti d'Arte, Firenze 1859.

Lor. Sinibaldi, Guida di Spoleto 1873.
Gius. Sordini, Il Duomo di Spoleto, Spoleto 1908.
— Di un Cimitero cristiano sotterraneo nell'Umbria, Spoleto 1903.
— Alla ricerca della tomba di un uomo celebre; Di un Palazzo della Signoria a Spol.; Di una ignorata cappella dipinta in Spol. da Giov. Spagna; Di alcuni monumenti spoletini, in Rassegna d'Arte 1901, 1903, 1906, 1907.
— Annibale de'Lippi, in Arch. Stor. dell'Arte, Anno III.
— La Cappella delle Reliquie nel'Duomo di Spol., in Arte 1903, Bd. VI.
— La tomba di Fra Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto; Piero de'Medici e Pierleone Leoni; Pietro Ridolfi e Giov. Spagna, in Illustratore Fiorentino 1905, 1907, 1908.
— Avanzi dell'antico teatro romano di Spol.; Scoperte di antichità in Spol. e nel suo territorio; Iscrizioni latine del territorio spoletino; Avanzi della primitiva cinta urbana di Spol. ecc., in Notizie degli Scavi 1891, 1898, 1900, 1903.
— Di alcune antiche pitture a Spol.; Di un sunto inedito di storia spoletina del sec. X; Di alcuni lavori nel Duomo di Spol.; Notizie dei monumenti dell'Umbria; Una pretesa descrizione del Palazzo Ducale di Spol.; Notizie dei monumenti dell Umbria II, in Bollet. della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria 1897, 1906, 1907.
— A proposito di un dipinto ecc., in La Giovane Umbria 1899.
— Il duomo di Spol.; Il sepolcro e il monumento di Fra Filippo Lippi; I monumenti sepolcrali degli Orsini nel duomo di Spol.; Nuove ricerche del sepolcro di Fra Filippo Lippi; Per la gloria dell'antica Spol., in Il Popolo di Spoleto 1904, 1905.
Anton Springer, Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, Leipzig 1880.
G. B. Supino, Filippo Lippi, Firenze 1902.
L. Suttina, Tre città umbre, in Augusta Perusia 1907. Anno II.
Giulio Urbini, Il Duomo di Spoleto, in Marzocco, 24 Genn. 1904.
*Carlo Variali, Storia di Spoleto dalla sua fondazione fino alla peste del 1348, Spoleto 1897.
Ridolfino Venuti, Osservazioni sopra il Fiume Clitunno ecc., Roma 1753.
Guido Vitali, Alle fonti del Clitunno, in Natura ed Arte 1903—1904.
U. von Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge.

Klinkhardt & Biermann ∘ Verlag ∘ Leipzig

Stätten der Kultur

Herausgegeben von Dr. Georg Biermann.

Bisher erschienen folgende Bände:

Bd. 1. **Berlin.** Von W. von Oettingen. Mit Buchschmuck von Meinhard Jacoby.

Bd. 2. **Frankfurt a. M.** Von Paul Ferdinand Schmidt. Mit Buchschmuck von L. Pollitzer.

Bd. 3. **Bremen.** Von Karl Schaefer. Mit Buchschmuck von Carl Weidemeyer, Worpswede.

Bd. 4. **Rothenburg** ob d. Tauber. Von H. Uhde-Bernays. Mit Buchschmuck von M. Ressel.

Bd. 5. **Leipzig.** Von Ernst Kroker. Mit Buchschmuck und 7 Originallithographien von B. Héroux.

Bd. 6. **Danzig.** Von August Grisebach. Mit Buchschmuck von Paul Renner und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 7. **Luzern, der Vierwaldstätter See und der St. Gotthard.** Von Hermann Kesser. Mit Buchschmuck und Holzschnitten von E. Stiefel, Zürich.

Bd. 8. **Wien.** Von Franz Servaes. Mit Buchschmuck von Hermine Heller-Ostersetzer und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 9. **Lübeck.** Von Otto Grautoff. Mit Buchschmuck von Fidus und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 10. **Altholland.** Von Josef August Lux. Buchschmuck nach Zeichnungen altholländischer Meister.

Bd. 11. **Köln.** Von Egbert Delpy. Mit vielen Kunstbeilagen und Buchschmuck von L. Amiet.

Bd. 12. **Granada.** Von Ernst Kühnel. Mit vielen Kunstbeilagen und Buchschmuck von Friedo Witte.

Bd. 13. **Weimar.** Von Paul Kühn. Ausstattung im Stile der Goetheschen Zeit. Mit vielen Beilagen.

Bd. 14. **Dresden.** Von W. Doenges. Reich ausgestattet mit alten „Dresdensia" aus einer Privatsammlung.

Bd. 15. **Sanssouci.** Von K. F. Nowak. Ausstattung und 7 Zeichnungen in Lichtdruck von Marquis F. v. Bayros.

Bd. 16. **Neapel.** Von Th. v. Scheffer. Mit vielen Abbildungen im Text.

Bd. 17. **Umbrische Städte.** Von O. v. Gerstfeldt. Mit Kunstbeilagen, zum Teil nach Federzeichnungen von Adolf Hiremy in Rom.

Bd. 18. **Algerien.** Von E. Kühnel. Mit vielen Abbildungen und einer Kartenskizze.

Bd. 19. **Sizilien.** Von Felix Lorenz. Mit zahlreichen Abbildungen.

Bd. 20. **Augsburg.** Von Pius Dirr. Reich illustriert.

Band I—10 gebunden je M. 3.—, in Ganzleder je M. 5.—
Band II—20 kart. je M. 3.—, geb. M. 4.—, in Ganzleder M. 5.—

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01778 3644